

UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ

FERNANDA ADAMOWSKI

“ADONIRAN BARBOSA, ENTRE MALOCAS E “*ADIFÍCIOS*”: uma proposta de
análise de *Viaduto Santa Efigênia* (1978)

CURITIBA

2013

FERNANDA ADAMOWSKI

ADONIRAN BARBOSA: ENTRE MALOCAS E “ADIFÍCIOS”: uma proposta de
análise de *Viaduto Santa Efigênia* (1978)

Dissertação apresentada como requisito parcial
para a obtenção do grau de Mestre em Música,
linha de pesquisa Musicologia Histórica e
Etnomusicologia do curso de Pós-Graduação em
Música, Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes,
Universidade Federal do Paraná.

Orientador: Prof. Dr. Edwin Ricardo Pitre-
Vásquez.

CURITIBA

2013

Catálogo na publicação
Sistema de Bibliotecas UFPR
Biblioteca de Artes, Comunicação e Design/ Batel (AM)
(Elaborado por: Sheila Barreto CRB9-1242)

Adamowski, Fernanda

Adoniran Barbosa, entre malocas e edifícios: uma proposta de análise de Viaduto Santa Efigênia (1978). / Fernanda Adamowski – Curitiba, 2013.
119 f.

Orientador : Prof. Dr. Edwin Ricardo Pítre-Vásquez
Dissertação (Mestrado em Música) – Setor de Artes, Comunicação e Design da Universidade Federal do Paraná.

1. Música. 2. Análise Musical. I. Título.

CDD 780

TERMO DE APROVAÇÃO

Mestrado Música

Universidade Federal do Paraná
Setor de Artes, Comunicação e Design
Departamento Artes, Comunicação e Design
Pós-Graduação em Música

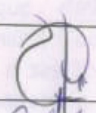
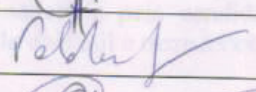
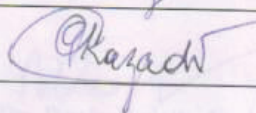


PARECER

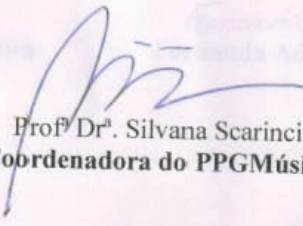
Defesa de dissertação de mestrado de **Fernanda Adamowski** para obtenção do título de **Mestre em Música**.

Os abaixo assinados, **Edwin Pitre Vásquez**, **Paulo Renato Guérios** e **Kazadi Wa Mukuna**, arguiram, nesta data, a candidata, a qual apresentou a dissertação: **Adoniran Barbosa, entre Malocas e "Adifícios": Uma Proposta de Análise de Viaduto Santa Efigênia (1978)**.

Procedida a arguição, segundo o protocolo que foi aprovado pelo Colegiado do Curso, a Banca é de parecer que a candidata está apta ao título de **Mestre em Música**, tendo merecido os conceitos abaixo:

Banca	Assinatura	APROVADO Não APROVADO
Edwin Pitre Vásquez (UFPR)		aprovado
Paulo Renato Guérios (UFPR)		APROVADO
Kazadi Wa Mukuna (KSU – Kent State University)		Aprovado

Curitiba, 19 de abril de 2013.

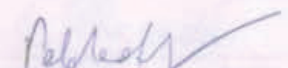

Profª Drª. Silvana Scarinci
Coordenadora do PPGMúsica

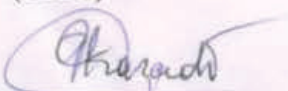
Rua Coronel Dulcídio, 638 - Bairro Batel
CEP 80420-170 - Curitiba - PR
Telefone: (041) 3322-8506


Silvana Scarinci
- Coordenadora
Pós-Graduação em Música
UFPR
ppgmusica@ufpr.br
SANE 1667827

Ata nonagésima quinta, referente à sessão pública de defesa de dissertação para a obtenção de título de mestre a que se submeteu a mestrandia Fernanda Adamowski. No décimo nono dia de abril de dois mil e treze, às quinze horas, na sala 208, no Departamento de Artes e Música da Universidade Federal do Paraná, foram instalados os trabalhos da Banca Examinadora, constituídos pelos seguintes Professores Doutores: **Edwin Pitre Vásquez (UFPR)**, orientador, **Paulo Renato Guérios (UFPR)** e **Kazadi Wa Mukuna (KSU – Kent State University)**, designados pelo Colegiado do Curso de Pós-Graduação em Música, para a sessão pública de defesa da dissertação intitulada: “**Adoniran Barbosa, entre Malocas e “Adifícios”: Uma Proposta de Análise de Viaduto Santa Efigênia (1978)**”, apresentada por Fernanda Adamowski. A sessão teve início com a apresentação oral da mestrandia sobre o estudo desenvolvido. O senhor presidente dos trabalhos concedeu a palavra ao primeiro examinador e ao segundo para as suas arguições, seguidos pela defesa da candidata. Na sequência, o Professor **Edwin Pitre Vásquez** retomou a palavra para as considerações finais. Na continuação, a Banca Examinadora, reuniu-se em sigilo para avaliação final da candidata. Em seguida, o senhor Presidente declarou aprovada a candidata, que obteve o título de **Mestre em Música**, devendo encaminhar à Coordenação em até 60 dias a versão final da dissertação. Encerrada a sessão, lavrou-se a presente ata, que vai assinada pela Banca Examinadora e pela candidata. Feita em Curitiba, no décimo nono dia de abril de dois mil e treze. XXXXXXXXXXXXXXXX


Dr. Edwin Pitre Vásquez
(UFPR)


Dr. Paulo Renato Guérios
(UFPR)


Dr. Kazadi Wa Mukuna
(KSU)


Fernanda Adamowski

DEDICATÓRIA

À minha família, de familiares e amigos.

AGRADECIMENTOS

À Deus, por tudo.

Aos meus pais e minha irmã, por tudo o que há de melhor em mim.

Aos meus demais familiares, pelo carinho.

Aos amigos presentes ou não tão presentes que cruzaram meu caminho neste rio da vida.

Aos amigos “Escaleros” que me mudaram profundamente durante o tempo em vivemos juntos no Uruguai, obrigada pelos “ricos mates, lindas charlas y risas sueltas”.

À Teurra, pela compreensão e pela escuta paciente do final desse trajeto.

Ao professor Dr. Edwin Pitre-Vásquez, por ter aceito o desafio de orientar esse trabalho.

Aos demais professores do Deartes, pelos conhecimentos compartilhados ao longo desses anos.

Às professoras Rosane Cardoso e Silvana Scarinci, pela escuta e pela compreensão.

Aos professores Dr. Álvaro Carlini e Dr. Paulo Guérios, pelos valiosos apontamentos na banca de qualificação deste trabalho.

Aos professores Dr. Kazadi Wa Mukuna e Paulo Guérios, pela valiosa participação na banca de apresentação deste trabalho.

À Capes, pelo apoio financeiro concedido neste último ano.

Por fim, aos que me motivaram nesse trajeto, meu sentimento profundo de gratidão.

RESUMO

Esta dissertação apresenta um estudo etnomusicológico e semiótico sobre a canção *Viaduto Santa Efigênia* (1978), composta pelo sambista paulista Adoniran Barbosa. Toma-se como fundamentação teórica a sistematização de parâmetros analíticos para o samba proposta pelo etnomusicólogo Tiago Oliveira Pinto e o modelo analítico para a canção popular brasileira elaborado por Luiz Tatit. A dissertação procura apontar para a importância e as particularidades desta canção de um ponto de vista propriamente musical e também no plano narrativo.

Palavras-chave: Adoniran Barbosa, análise musical, *Viaduto Santa Efigênia*.

ABSTRACT

This dissertation presents an ethnomusicological and semiological study of the song *Viaduto Santa Efigênia* (1978), a composition by Adoniran Barbosa, a samba musician from São Paulo. It has as theoretical basis Tiago Oliveira Pinto's analytical system for the samba genre and Luiz Tatit's analytical model for the Brazilian popular song. It tries and shows the importance and particularities of that song from musical and narrative points.

Keywords: Adoniran Barbosa, musical analysis, *Viaduto Santa Efigênia*.

QUADRO DE ILUSTRAÇÕES E TABELAS

	página
Anexo 1	
Discografia de Adoniran Barbosa.....	87
Anexo 2	
Participação em filmes.....	97
Anexo 3	
Participação em telenovelas.....	99
Anexo 4	
Foto do início da carreira de Adoniran Barbosa, na década de 1930.....	101
Anexo 5	
Foto de Adoniran Barbosa (personagem Charutinho) na época do programa “ <i>História das Malocas</i> ”.....	103
Anexo 6	
Foto de Adoniran Barbosa na década de 1940.....	105
Anexo 7	
Adoniran Barbosa na década de 1970.....	107
Anexo 8	
Foto da homenagem feita pela escola de samba Eldorado do Brás com o samba enredo “Adoniran, Poeta do Povo”, no ano de 1982.....	109
Anexo 9	
Partituras analisadas.....	111

LISTA DE ABREVIATURAS

FUNARTE - Fundação Nacional de Artes

MPB - Música Popular Brasileira

UNICAMP - Universidade Estadual de Campinas

USP - Universidade Estadual de São Paulo

PUC - Pontifícia Universidade Católica

EMURB - Empresa municipal de urbanização

UDESC - Universidade Estadual de Santa Catarina

SUMÁRIO

Introdução	13
1. ADONIRAN BARBOSA: RETRATOS EM PERSPECTIVA.....	18
1.1 A personagem do cronista: imagens construídas a partir das biografias	18
1.2 Sonoridades paulistanas: algumas notas	26
1.3. São Paulo nos anos 1930-1950: alguns aspectos	32
1.4 Aspectos da letra de <i>Viaduto Santa Efigênia</i> (1978)	36
2. MODELOS DE ANÁLISE: alguns apontamentos	41
2.1 Ferramentas analíticas: a “eficácia da canção” segundo Luiz Tatit	45
2.1.1 Parâmetros analíticos para o samba	49
3 O SAMBA DE ADONIRAN BARBOSA SOB UMA PERSPECTIVA ETNOMUSICOLÓGICA E SEMIÓTICA	52
3.1 O <i>time-line</i> do samba <i>Viaduto Santa Efigênia</i> (1978)	52
3.2 Figurativização	58
3.3 Passionalização	66
3.4 Tematização	72
4. SONORIDADE EM <i>VIADUTO SANTA EFIGÊNIA</i>	75
CONSIDERAÇÕES FINAIS	80
REFERÊNCIAS	82
ANEXOS	86

Introdução

*“Como? Como é que o quê? Como é ... já nasci já querendo fazer samba, não tem começo, já nasci querendo fazer samba”¹
(Adoniran Barbosa, DVD Ensaio, 1972)*

A proposta desta dissertação é apresentar um estudo analítico da canção *Viaduto Santa Efigênia* (1978), composta por Adoniran Barbosa, a partir de elementos rítmicos e da relação entre melodia e letra desta canção. Considerando o que diz William Bright, em seu texto “Language and music: areas for cooperation”

Tanto a linguística quanto a etnomusicologia são ramos da antropologia cultural num sentido amplo (...) diversos tipos de correlações podem ser observadas entre estruturas linguísticas e musicais. (...) Em muitos casos é impossível dizer qual estrutura influenciou a outra. (BRIGHT, 1963, p. 26)

toma-se como fundamentação teórica para este trabalho o modelo analítico proposto por Luiz Tatit, baseado nos fundamentos da semiótica, e a sistematização de parâmetros analíticos para o samba a partir de uma perspectiva etnomusicológica, proposta por Tiago de Oliveira Pinto.

À primeira escuta, o nome João Rubinato pode passar despercebido. Entretanto, se invocamos Adoniran Barbosa – nome pelo qual João tornou-se conhecido – provavelmente seremos remetidos a uma série de associações simbólicas que possuem como palco principal a metrópole paulistana.

Adoniran Barbosa era paulista, nascido no ano de 1910, na região que hoje se conhece como a cidade de Valinhos². Os primeiros passos do artista foram dados pelo interior do Estado de São Paulo, inicialmente em Valinhos e, posteriormente por Santo André e Jundiaí, até chegar a sua “última parada”, na cidade de São Paulo, a cidade que “mais crescia no mundo” e que lhe possibilitou espaço para ingressar na carreira artística e tornar-se conhecido. Adoniran Barbosa é considerado um dos

¹ Trecho do DVD do Programa Ensaio – Adoniran Barbosa de 1972, transmitido pela TV Cultura, São Paulo. Transcrição feita pela autora.

² Na época de seu nascimento em 1910, Valinhos ainda era um distrito que pertencia ao município de Campinas.

sambistas referenciais associados à cidade de São Paulo, um compositor cujas canções marcaram a história *da* cidade e *na* cidade de São Paulo.

Neste sentido, a relação entre canção³ e *cidade* esteve frequentemente presente como mote na obra do compositor. Tomando como recorte a primeira metade do século XX, período em que a cidade de São Paulo transformou-se em ritmo acelerado, nota-se no meio musical, como uma resultante de diversos fatores, uma intensificação da relação temática entre canção e cidade. O historiador José Geraldo Vinci de Moraes, em seu estudo sobre a música popular na década de 1930 na cidade de São Paulo, comenta que

A canção popular urbana local nasceu de uma série de imbricamentos, misturas e conflitos presentes nas grandes cidades, como a capital paulista. Nela, o incessante ritmo de crescimento urbano e a emergência dos meios de comunicação atuaram em conjunto com certas tradições locais, dos imigrantes e migrantes de diversas origens para a formação da canção paulistana. (MORAES, 2000, p.285)

Nesse sentido, as temáticas recorrentes das canções populares fundamentavam-se na alternância entre discursos progressistas e discursos saudosistas sobre uma cidade que crescia intensamente e que deixava de existir com o progresso.

A canção pode aqui ser vista, por um lado, como um documento histórico compreendido como um aparato de mediação, um “reflexo” aproximado de um recorte da sociedade. A palavra “reflexo” aparece em destaque porque a canção, entendida como uma resultante de diferentes processos sociais que se cristalizam em uma determinada obra, não pode, pela complexidade dos processos envolvidos, ser considerada um “reflexo” de uma estrutura social. Por outro lado, a canção também pode ser entendida como uma “proposição” de um novo imaginário sobre a sociedade.

Deste modo, do ponto de vista de uma prática social, a música não pode ser mensurada somente em função de suas características estruturais internas—correspondentes ao domínio endo-semântico⁴, ou seja, não pode ser analisada como

³ A acepção de canção utilizada no escopo desse trabalho refere-se a uma arte resultante da combinação entre música e poesia.

⁴ Nível de observação que enfoca a análise musical de acordo com seus elementos internos estruturais de composição. Em caráter complementar ao campo endo-semântico musical temos o nível exo-

um elemento descolado de seu contexto social. Assim, não se pode separar o homem do artista e de sua produção musical, porém, tampouco se deve criar uma relação causal obrigatória entre tais elementos.

Nesse sentido, a maior parte dos trabalhos realizados sobre Adoniran Barbosa versa sobre sua importância na história do samba paulistano, tratando a canção a partir de uma perspectiva histórico-sociológica. É necessário, contudo, apontar para o fato de que essa abordagem geralmente não contempla a superfície musical estudada e, em alguns casos pode apresentar análises que geralmente contemplam os elementos textuais da letra desconectados de seu âmbito musical. Assim, a proposta analítica deste trabalho baseia-se na gravação da canção *Viaduto Santa Efigênia*, originalmente cantada pelo próprio Adoniran Barbosa, a fim de apontar especificidades da peça como um todo.

O primeiro capítulo deste trabalho consiste em uma contextualização histórica que visa articular um diálogo entre as diferentes biografias escritas sobre Adoniran Barbosa, a fim de apreender a contribuição dessas fontes para a criação de um imaginário sobre a figura deste artista. Deste modo, tem-se por objetivo estudar como a personagem de Adoniran Barbosa “cronista da cidade” é “construída” e tratada em suas biografias, a fim de compreender de que modo os autores operam para legitimar a noção de “cronista da cidade”.

As cinco biografias utilizadas no escopo deste trabalho foram publicadas entre os anos de 1985 e 2004⁵. O primeiro livro lançado sobre sua história de vida data de 1985. Sob o título de *Adoniran Barbosa: pelas ruas da cidade*, a publicação de Valter Krausche⁶ abriu a vereda para a inserção deste artista na arena dos ícones da história da música paulista. Das sete biografias publicadas até o presente momento, incluindo nesta lista a própria produção de Krausche, cinco delas se utilizam deste primeiro texto como referência bibliográfica básica. À exceção destes dados, encontra-se somente a segunda biografia de que se tem registro, escrita por Bruno

semântico de observação que enfoca fontes de influência externas ou extra-musicais, em termos genéricos, o “contexto cultural” da prática (Bright, William *apud* MUKUNA, 2008: p15).

⁵ A biografia de Celso de Campos Junior (2004) foi reeditada em 2010.

⁶ Não foram encontradas informações atualizadas sobre o autor. No momento da escritura do livro, Valter Krausche era mestre em Ciências Sociais e professor do Instituto de Artes no departamento de Música da UNICAMP.

Gomes em 1987 e publicada pela Editora Martins Fontes em parceria com a FUNARTE⁷ sob o título de *Adoniran, um sambista diferente*.

A biografia publicada por Bruno Gomes contempla o volume 21 de uma série de publicações que compõem a coleção MPB da FUNARTE. Este livro foi produzido com o fomento financeiro da FUNARTE sob o aval do Ministério da Cultura, deste modo, é necessário considerar que esta publicação pode não ser “neutra” naquilo que se refere a intenções governamentais em políticas públicas de produção artística.

Após as duas primeiras publicações aqui mencionadas houve um intervalo de mais de uma década para o surgimento das demais biografias sobre o artista, e foi somente no ano de 2002 que Adoniran Barbosa voltou a ser colocado em destaque no meio bibliográfico⁸. Neste mesmo ano ocorreu o lançamento de três biografias do artista, a saber: *Adoniran Barbosa, dá licença de contar*, de Ayrton Mugnaini⁹; *Adoniran Barbosa, se o senhor não tá lembrado*, de Flávio Moura¹⁰ e André Nigri¹¹; *Adoniran Barbosa, o poeta da cidade*, de Francisco Rocha¹². A despeito de terem sido publicados no mesmo ano, esses três livros possuem construções distintas, visto que os dois primeiros foram escritos por jornalistas e a publicação de Francisco Rocha é fruto de sua dissertação de mestrado apresentada ao Departamento de História da Universidade de São Paulo. A última biografia a ser aqui citada, sob o título de *Adoniran: uma biografia*, foi publicada em 2004 por Celso de Campos Junior¹³. Atualmente há uma edição ampliada deste livro, publicada em 2010 em comemoração ao centenário de nascimento de Adoniran Barbosa.

Ainda no primeiro capítulo deste trabalho, apresenta-se um panorama geral do contexto histórico da cidade de São Paulo em que Adoniran Barbosa emerge como

⁷ “A Fundação Nacional de Artes — Funarte é o órgão responsável, no âmbito do Governo Federal, pelo desenvolvimento de políticas públicas de fomento às artes visuais, à música, ao teatro, à dança e ao circo. Os principais objetivos da instituição, vinculada ao Ministério da Cultura, são o incentivo à produção e à capacitação de artistas, o desenvolvimento da pesquisa, a preservação da memória e a formação de público para as artes no Brasil”

Disponível em <http://www.funarte.gov.br/a-funarte/>

⁸ Entenda-se, neste caso, meio bibliográfico composto por livros. Com exceção tem-se a dissertação de mestrado, sob o título : “*Adoniran Barbosa, um cantar paulistano*” apresentada por Maria Aparecida Bento no ano de 1995, na Escola de Artes e Comunicação da Universidade de São Paulo.

⁹ Ayrton Mugnaini (1957-) é jornalista e músico, tendo participado do grupo Língua de Trapo da vanguarda paulistana. A biografia escrita por Mugnaini integra a coleção “Todos os Cantos” da Editora 34.

¹⁰ Flávio Moura é jornalista no jornal “Valor Econômico” e na revista eletrônica “Trópico”.

¹¹ André Nigri é jornalista do Jornal da Tarde.

¹² Francisco Rocha é doutor em história Social pela faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo.

¹³ Celso de Campos Freitas Junior é jornalista formado pela faculdade Cásper Líbero. Possui graduação em História pela Universidade de São Paulo.

compositor de sambas. A última seção apresenta aspectos da letra de *Viaduto Santa Efigênia* e sua relação temática com a cidade de São Paulo.

O segundo capítulo apresenta o modelo analítico adotado no âmbito deste trabalho para a análise da canção de Adoniran Barbosa. Nesse sentido, serão expostos os fundamentos teóricos do modelo de análise de canções elaborado por Luiz Tatit em conjunto com a perspectiva etnomusicológica para análise do samba, sistematizada por Tiago de Oliveira Pinto.

O terceiro capítulo trata especificamente de apresentar as análises de *Viaduto Santa Efigênia* (1978). Optou-se por manter a diagramação utilizada por Tatit em seu modelo, assim, as partituras editadas da canção analisada podem ser consultadas na seção de anexos.

O quarto capítulo tem por objetivo apresentar, com base nas afirmações dos musicólogos Franco Fabbri e Carl Dahlhaus, alguns apontamentos que visam colocar em relevo especificidades do fonograma de *Viaduto Santa Efigênia*, gravado por Adoniran Barbosa em 1980 em parceria com o sambista Carlinhos Vergueiro.

Por fim, nas considerações finais, busca-se retomar os principais pontos desenvolvidos ao longo da pesquisa, a fim de realizar um breve balanço sobre os aspectos que foram estudados a partir da análise de *Viaduto Santa Efigênia*. Nesse sentido, ressalta-se primeiramente o papel da análise musical enquanto ferramenta para a teorização ou demonstração da aplicabilidade de uma teoria, como foi o caso do modelo analítico de Tatit e da sistematização de parâmetros de Oliveira Pinto. Em seguida, de acordo com Dahlhaus, coloca-se em destaque outra função da análise musical, que consiste em apontar para a especificidade de uma obra.

A seção de anexos é composta por uma tabela com a discografia de Adoniran Barbosa, sistematizada a partir de dados informados no livro de Ayrton Mugnaini Junior (2002). Na sequência, são apresentadas duas tabelas referentes às participações de Adoniran Barbosa em trabalhos ligados à televisão. Estas tabelas foram baseadas na mesma fonte citada acima. Além disso, algumas fotos integram esta seção. Para finalizar, as partituras editadas e os diagramas analíticos podem ser consultados na última parte componente dos anexos.

1. ADONIRAN BARBOSA: RETRATOS EM PERSPECTIVA

Um livro biográfico pode provocar, em um primeiro momento, a impressão de existir como o congelamento ou a cristalização de uma história vivida de modo linear. Segundo a socióloga Maria Isaura de Queiroz (1987, p. 277), uma biografia “(...) é a história de vida de um indivíduo redigida por outro” e “(...) a finalidade é sempre uma personagem, isto é, uma pessoa encarada em suas ações e em suas qualidades, naquilo que faz e diz através do tempo, em variadas situações e circunstâncias” Assim, uma biografia apresenta-se como um olhar focalizador – dentre tantos outros possíveis – lançado sobre e, dentro de um recorte temporal; um olhar que se manifesta diferentemente daquele gerado pelo próprio sujeito biografado. Neste capítulo visa-se articular um diálogo entre as diferentes biografias escritas sobre Adoniran Barbosa, a fim de apresentar a contribuição dessas fontes para a criação de um imaginário sobre a figura deste artista.

1.1 A personagem do cronista: imagens construídas a partir das biografias

Adoniran Barbosa é um grande compositor e poeta popular, expressivo como poucos; mas não é Adoniran Barbosa, e sim João Rubinato, que adotou o nome de um amigo funcionário do Correio e o sobrenome de um compositor admirado. A idéia foi excelente, porque um artista inventa antes de mais nada a sua própria personalidade; e porque, ao fazer isto, ele exprimiu a realidade tão paulista do italiano recoberto pela terra e do brasileiro de raízes européias. Adoniran Barbosa é um paulista de cerne que exprime a sua terra com a força da imaginação alimentada pelas heranças necessárias de fora (CANDIDO, Antônio *apud* MOURA e NIGRI, 2002: p.141)

As palavras do sociólogo Antônio Cândido, que aparecem no texto da contracapa do disco *Adoniran Barbosa: Documento inédito*¹⁴ de Adoniran Barbosa, lançado em 1984, oferecem uma possibilidade para refletir acerca do que o escritor afirma ser parte inerente do fazer artístico. Assim, Cândido salienta a importância da

¹⁴ Esse disco foi gravado em São Paulo pela Estúdio Eldorado no ano de 1984.

invenção de uma personalidade própria do artista, ou seja, a criação de sua personagem¹⁵. Em sua acepção tradicional, a palavra personagem relaciona-se em geral com as artes cênicas e com os diferentes papéis interpretados em uma cena¹⁶, todavia, vale ressaltar que este termo também é utilizado para referir-se a uma pessoa de notabilidade social, por exemplo, um indivíduo de destaque na história de alguma localidade. Contudo, pode-se propor que o sentido semântico central do termo “personagem” no escopo deste trabalho reside na idéia de diferentes formas de ação e representação adotadas por um indivíduo em suas práticas cotidianas.

Ao considerar a “personagem” como fruto de um conjunto ações, pode-se afirmar que esta se apresenta em seu contexto social por meio de diferentes *performances*. De acordo com Tiago de Oliveira Pinto (2001), a noção de *performance* relaciona-se para além do âmbito artístico, a todas as outras esferas componentes de uma cultura. Oliveira Pinto discorre sobre as características do estudo etnomusicológico da *performance*, baseando-se no ponto de vista dos antropólogos Turner e Schechner (1982):

Para Turner e Schechner (1982) *performances* são, simultaneamente, étnicas e interculturais, históricas e sem história, estéticas e de caráter ritual, sociológicas e políticas. Em última instância *performance* é um tipo de comportamento, uma maneira de viver experiências. Vistas desta maneira, Turner e Schechner deixam claro que *performances* não se restringem apenas a cerimônias, rituais, eventos musicais e teatrais etc., mas que se estendem a muitos domínios da vida, seja ela tribal ou inserida no mundo industrial e moderno. (OLIVEIRA PINTO, 2001, p.229)

Assim pensada, a *performance* se estende ao conjunto de comportamentos próprios com os quais praticam-se determinadas ações e representações dentro de uma condição concreta de existência, ou seja, a performance pode ser entendida como a maneira através da qual um indivíduo se coloca no jogo social.

¹⁵ Na acepção proposta no Dicionário Hossais da língua Portuguesa encontra-se: “1. Pessoa que é objeto de atenção por suas qualidades, posição social ou por circunstâncias. 2. Papel representado por um ator ou atriz a partir da figura humana fictícia criada por um autor. 3. *por ext.* figura humana imaginada pelos autores de obras de ficção. 3.1. *por ext.* figura humana representada em várias formas de arte. 4. *por ext.* o homem definido por seu papel social ou comportamento. etm. francesa.” (Hossais, 200, p.2196).

¹⁶ O termo cena pode ser aqui englobado pelas diferentes linguagens cênicas incluindo-se o cinema, o teatro e a televisão. No âmbito da literatura, pode-se também utilizar esse termo quando se refere à personagem de narrativa ou romance (Hossais, 2001, p 2196).

Do ponto de vista musical, o historiador Eric Hobsbawm, ao refletir sobre a personagem a partir de suas *performances* e suas práticas cotidianas, apresenta uma descrição do papel ocupado pelos músicos de jazz no início do século XX em seu livro *História Social do Jazz* e, por se tratar especificamente de uma abordagem no âmbito de práticas musicais, vale ressaltar a perspectiva deste autor, uma vez que esse recorte permite trabalhar de modo análogo com o estudo da personagem de Adoniran Barbosa no samba. Em seu texto, Hobsbawm privilegia aspectos referentes às origens sociais do gênero musical jazz e de seus músicos atuantes. Ou seja, o autor parte do contexto social dos músicos de jazz para descrever parte de seus comportamentos, assim Hobsbawm comenta que

O artista [de jazz] surge dos trabalhadores não qualificados, e, tocar para os pobres, tem uma posição social peculiar. No mundo do qual ele vem e onde ele trabalha, "entretenimento" (que significa qualquer talento pessoal ou dom vendido para o público ver, ouvir ou usufruir de alguma outra forma, do corpo para a alma) não é apenas uma forma de ganhar a vida, mas muito mais importante, uma maneira de se criar um caminho próprio dentro do mundo (...) (HOBSBAWM, 2009, P. 262)

Em certa medida, é possível fazer uma analogia com os artistas do samba, no que se refere ao perfil social de seus músicos atuantes na primeira metade do século XX, pois a grande maioria dos sambistas do início do século era composta por trabalhadores que não eram exclusivamente músicos. Isto é, eles possuíam outra ocupação (em geral não qualificada nos termos de Hobsbawm) além da música. A noção de boemia, comumente associada ao samba e à "negação do trabalho", é comentada de modo semelhante por Hobsbawm em referência ao jazz, porém, o autor atribui o aspecto literal de "negação do trabalho" à boemia das artes do século XIX, para a qual o trabalho intelectual acabava sendo mais valorizado em relação ao trabalho considerado "não qualificado". Assim, Hobsbawm argumenta que, entre os músicos de jazz

Seu eventual comportamento boêmio, por exemplo, não seguia o padrão da boemia comum do mundo das artes do século XIX, (...) mas aproximava-se mais do padrão das classes trabalhadoras ampliado. Ele não tinha o horror que os boêmios do século XIX tinham com relação ao trabalho manual "honrado" (HOBSBAWM, 2009, P. 264)

A diferença salientada por Hobsbawm, entre os músicos de jazz e os artistas do final do século XIX, deve-se, ao menos em parte, ao fato de que as origens do jazz e do samba estão ligadas às classes consideradas populares. Nesse sentido, ao tomar a noção de *performance* enquanto uma maneira de se colocar no jogo social ou de criar diferentes representações, nos termos de Hobsbawm "(...) uma maneira de se criar um caminho próprio dentro do mundo", torna-se possível compreender melhor a existência de determinados comportamentos inerentes ao meio musical estudado, sobretudo no que se refere à criação de suas personagens artísticas, isto é, " das diferentes formas de ação assumidas por um indivíduo em suas práticas cotidianas.

Desta forma, busca-se colocar em perspectiva as biografias de Adoniran Barbosa com a finalidade compreender de que de modo operou-se na construção de um imaginário acerca da figura deste artista, tomando como fio condutor os relatos escritos sobre suas *performances*.

A primeira biografia publicada sobre Adoniran Barbosa, escrita por Valter Krausche (1985), abriu a vereda para a inserção do artista na história escrita da música paulistana. A discussão central deste livro¹⁷ repousa sobre a noção de "cronista da cidade", isto é, entende-se o compositor por "cronista da cidade" enquanto um sujeito que alude às práticas do cotidiano em suas canções. Esta atribuição caracterizadora de Adoniran Barbosa se deve também às personagens de rádio por ele interpretadas, porém, guardadas as devidas proporções, o alcance de sua obra musical destaca-se como fator decisivo para a criação de sua imagem enquanto um "cronista da cidade".

A partir desta noção, Krausche confere à obra de Adoniran Barbosa um estatuto representacional fidedigno de uma realidade por ele vista e ou vivenciada na cidade de São Paulo. O autor pontua:

Esta é a história (?) de como um cantor interiorizou e representou a cidade. De quem retirou da multidão os seus flashes poéticos. Adoniran Barbosa: um homem sem profissão. Um homem com muitas profissões, artísticas e não artísticas. Em uma delas se concentraram todas as outras, toda uma experiência adquirida por sua vida afora, posta em música. Adoniran Barbosa: músico. (KRAUSCHE, 1985: pp.9-10)

¹⁷ Este livro foi escrito sob um registro que não se enquadra propriamente nos moldes de rigor acadêmico.

Considerando o fato de que no texto não há menção explícita a qualquer tipo fonte analítica, é possível afirmar que a produção de Krausche consiste em uma biografia de caráter empírico.

Este estatuto representacional é engendrado pelo autor a partir da análise¹⁸ de algumas letras de canções. Krausche propõe em sua narrativa, alinhamentos entre as letras analisadas e a realidade factual supostamente percebida e “traduzida” pelo compositor em forma de samba¹⁹. O autor utiliza a expressão “máscara”, sob a qual “(...) João Rubinato começava a encarnar a personagem que criava para si mesmo, a sua máscara mais verdadeira: Adoniran, nome de um amigo boêmio, mais Barbosa, o de um sambista carioca, Luís Barbosa)” (KRAUSCHE, 1985, p. 23). Esta afirmação de Krausche chama atenção posto que o autor fornece uma informação que acaba abrindo margem para um questionamento mais acurado, no sentido de que falar de Adoniran Barbosa é, antes de tudo, falar de uma personagem “fixa” previamente criada, dentre tantas outras, por João Rubinato:

Desse modo, o cantor atravessou a cidade, incorporando personagens e entonações, que definiriam a sua máscara mais madura. E o que vem a nos dizer essa máscara? Significa que Adoniran foi assimilando os vários tipos que encarnou em suas representações, definindo o seu próprio modo de ser (de falar, de cantar). A imagem que nos ficou de Adoniran Barbosa resultou dessa assimilação. Por isso, tal máscara tornou-se síntese e mosaico, representando um conjunto de dramas populares revividos em sua sonoridade, em sua gramática, em sua sintaxe, na estrutura de um modo de cantar. (KRAUSCHE, 1985: p.27-28)

Vale ressaltar que a reflexão proposta por Krausche não implica necessariamente em uma concepção dualista que separaria o “cidadão” João Rubinato do “cidadão artista” Adoniran Barbosa; as palavras do autor descrevem Adoniran Barbosa como a personificação ajustada de uma figura que, a despeito da troca de nome, supera esse fato na fusão de um agregado de trejeitos e códigos com os quais se moveu em seus múltiplos contextos na cidade de São Paulo.

A imagem inicial que aparece revestida pela noção de “cronista da cidade” serviu de fio condutor para os trabalhos posteriores realizados sobre a vida de Adoniran Barbosa. No entanto, o segundo biógrafo de Adoniran Barbosa, Bruno

¹⁸ O autor não adota nenhum tipo de referência ou modelo específico para as análises apresentadas em seu texto. Assim, estas análises podem ser aqui consideradas em caráter empírico.

¹⁹ Usa-se a expressão “traduzir”, tomando como ponto de partida o a proposição de Marcos Napolitano, que considera a música como um documento histórico-cultural, fruto da mediação entre uma estrutura objetiva e a esfera subjetiva da experiência histórica do sujeito (NAPOLITANO, 2002, p.32).

Gomes (1987), parece não ser totalmente partidário da questão, considerando que logo no primeiro capítulo de seu livro, sob o sugestivo título de “Vocação errada” o autor afirma que

De início (Adoniran Barbosa) não nasceu como ideal de ser compositor, como é comum aos que se dedicam a fazer melodias e que desde cedo só pensam na composição. Ele mesmo confessou essa sua indiferença em várias entrevistas. Já na adolescência o teatro o seduzia fortemente. Naturalmente que gostava de música, mas compor para ele vinha em segundo plano, pois o seu principal objetivo era o teatro. Alguns atores gostam de compor, têm algumas composições musicais, mas jamais se desviam da arte de representar. Adoniran desejava ser assim, pois só queria representar. (GOMES, 1987: p.9)

Tomando como ponto de partida a ideia de que Adoniran Barbosa almejou a carreira cênica desde seu nascimento, Gomes acrescenta que “(...) Assim mesmo insistiu, e insistiu fortemente para ingressar na carreira teatral. Quando sentiu que estava sendo difícil demais, e os anos se passavam rapidamente, decidiu ser cantor” (GOMES, 1987, p.9). Essa afirmação parece desconsiderar, ao menos em parte, o conteúdo das declarações feitas pelo próprio Adoniran Barbosa sobre sua relação harmoniosa com a música, especificamente com o samba. Desta maneira, a biografia de Gomes enfatiza a atuação de Adoniran Barbosa no campo das artes cênicas e parece não trabalhar com a perspectiva do artista como um “cronista da cidade”.

Já Francisco Rocha (2002) propõe, a partir do estudo da trajetória de Adoniran Barbosa, uma discussão sobre suas canções como partes de sua memória de vida que remetem ao ambiente por ele habitado ou “inventado” na cidade de São Paulo. Baseado nos pressupostos teóricos de Michel de Certeau²⁰, Rocha argumenta sobre a imagem de Adoniran Barbosa em um capítulo cujo título é: “Adoniran, o narrador da metrópole”. O artista é assim apresentado:

No “palco” dessa São Paulo marcada por profundas contradições, o radioator e cancionista Adoniran Barbosa inventa-se como poeta da cidade. Seu gesto encena uma arte que, como dissemos, busca recolher, na polifonia sonora da metrópole, determinadas vozes com as quais ele estava identificado. Poeta da oralidade, seu trabalho guarda a memória de determinadas falas. São

²⁰ A obra de Michel Certeau que norteia o trabalho de Rocha é *A invenção do cotidiano*, 2008.

fragmentos sonoros de um espaço onde circulam negros, retirantes nordestinos e imigrantes (ROCHA, 2002: p.128).

Nas palavras de Rocha, nota-se, sob a expressão “poeta da cidade”, a presença de um imaginário inicialmente construído sobre a figura do artista enquanto um “cronista da cidade”. Há aspectos da obra de Adoniran Barbosa que se mostram alinhados à sua conjuntura social; pode-se propor, inclusive, que a legitimação dessa imagem decorre também de um esforço próprio do artista nesse sentido. A consagração do predicado “cronista da cidade” pode derivar de intencionalidades de justas proporções. Isto é, na medida em que a cidade de São Paulo – aqui substancializada – não possuía uma figura considerada emblemática que a “representasse” culturalmente, Adoniran Barbosa buscava difundir seu trabalho e possivelmente atuar como essa figura culturalmente representativa. Rocha pontua: “(...) Adoniran Barbosa inventa-se como poeta da cidade”. (ROCHA, 2002: p.128)

Nesse sentido, o jornalista Ayrton Mugnaini Jr (2002) retoma a questão apresentada por Krausche sobre o fato de que o próprio Adoniran Barbosa figura como uma personagem, nesse caso, uma personagem de João Rubinato. Assim, Mugnaini Jr aponta, pode-se dizer, para a distinção entre o homem e a personagem, como se fossem de fato duas instâncias passíveis de separação:

Adoniran Barbosa, sempre convém lembrar, é o mais ilustre personagem criado por João Rubinato. Um personagem dos mais ricos e, conseqüentemente, repleto de contrastes. Adoniran nasceu, ou, como queiram, foi criado (ou ainda, como diria o próprio Adoniran, “apareci, pobre não nasce, aparece”) na capital paulista, viveu em todos os bairros da cidade e seu linguajar era uma mistura de todos eles, do “nóis vai, nóis vorta” ao “mezza notte o'clock”, com a fala italianada, cantada. Já o cidadão João Rubinato nasceu no interior paulista, nunca esteve em vários bairros que cantou em suas músicas, residia não no Bixiga que ajudou a celebrar, mas na Liberdade, no centro e, finalmente, na Cidade Ademar, e confessou mais de uma vez que incluía erros gramaticais em suas letras para imitar o povo e, conforme admitiu, “só pra fazer graça” (MUGNAINI, 2002: p. 97).

Em outra passagem, Mugnaini Jr (2000) argumenta que:

Adoniran não foi o primeiro a retratar em música as atribulações do povão menos favorecido. Ele cumpriu o mesmo papel documental de seus colegas cariocas do morro, cujos sambas e marchas falam de um Rio de Janeiro que jamais aparece em cartão-postal, longe (em espírito, não em distância) de Copacabana ou Ipanema (MUGNAINI, 2002; p. 123)

Nota-se que o “papel documental” – função de “retratar atribulações” em suas canções – atribuído à obra musical de Adoniran Barbosa, permite verificar a recorrência do imaginário inicialmente fundado sobre a figura do “cronista da cidade”. Cabe, inclusive, apontar que o artista aparece referenciado no livro de Mugnaini Jr como “o poeta”, o que vem, novamente, a corroborar a formação inicial deste imaginário.

Seguindo uma lógica semelhante de construção textual, Celso de Campos Junior (2004) acrescenta que “(...) Concebida no bar, gestada rapidamente em solução alcoólica, nascia, no berço da boemia paulistana, a figura de Adoniran Barbosa” (CAMPOS JR, 2004; p.32). Com relação à noção de “cronista da cidade”, ressalta-se o fato de que a biografia de Adoniran Barbosa escrita por Campos Jr (2004) é a mais extensa de todas as publicações até o presente momento, nesse sentido, esse imaginário de cronista aparece reiteradas vezes. Cabe destacar um fragmento do ponto de vista de Campos Jr a esse respeito

Por essas e outras composições, retratos sentidos e acurados das transformações urbanas e sociais da metrópole, Adoniran Barbosa iria se eternizar como uma espécie de menestrel incontestado da cidade. Na feliz definição de Mário Lago, o artista era um perfeito repórter popular, posição que lhe assegurava posto fundamental na história da música brasileira. (CAMPOS JR, 2004, p.508)

Esse trecho foi retirado do capítulo “O inventário de São Paulo”, penúltima parte de seu livro. O título é sugestivo nesse sentido; Adoniran Barbosa com seu olhar apurado inventariava a cidade por meio de suas canções e, portanto, poderia ser considerado “um cronista da cidade”. Essa noção de “cronista da cidade” é uma construção que deriva de uma série de fatores combinados; desde a primeira publicação até a última esta construção sofreu algumas alterações que dizem respeito menos à idéia essencial desta caracterização que aos recortes adotados pelos autores das respectivas biografias.

A intenção desta exposição foi identificar os possíveis pontos de congruência – naquilo que se refere ao imaginário criado sobre o artista – entre as biografias de Adoniran Barbosa. Estas são algumas das vias que contribuíram como parte da construção da imagem de “cronista da cidade”, imagem na qual o artista também atuou ativamente para construir. Por fim, tem-se ainda uma imagem da imagem, dada a natureza já personificada do sujeito Adoniran Barbosa.

1.2 Sonoridades paulistanas: algumas notas

A intenção desta seção é apresentar algumas considerações sobre a música de Adoniran Barbosa na cidade de São Paulo. Entretanto, cabe apresentar algumas noções acerca da canção brasileira.

A música, sobretudo a chamada “música popular”, ocupa no Brasil um lugar privilegiado na história sociocultural, lugar de mediações, fusões, encontros de diversas etnias, classes e regiões que formam o nosso grande mosaico nacional. (...) Portanto, arrisco dizer que o Brasil, sem dúvida uma das grandes usinas sonoras do planeta, é um lugar privilegiado não apenas para *ouvir* música, mas também para *pensar* a música.
(NAPOLITANO, 2002, p.7)

O “lugar privilegiado” a que se refere Napolitano relaciona-se ao caráter criativo da canção popular produzida no Brasil a partir do século XX. Napolitano (2002) propõe que a canção atua como um aparato mediador entre a experiência histórica, de cunho subjetivo, e a estrutura objetiva do contexto em que se insere, em outros termos, a canção pode ser entendida como fruto de um processo de mediação, isto é, de uma negociação da realidade. Assim, o autor pontua:

(...) O documento artístico-cultural é um produto histórico como outro qualquer, na medida em que é produto de uma mediação da experiência histórica subjetiva com as estruturas objetivas da esfera socioeconômica.
(NAPOLITANO, 2002, p.32)

Nesse sentido, é possível argumentar que a canção, ao figurar como um elemento atuante no contexto social de sua prática, pode ser utilizada como uma ferramenta de compreensão da sociedade e de sua história²¹. Napolitano (2002) realizou um estudo de fôlego a respeito do engajamento político a partir da produção musical do final dos anos 1950 até o final da década de 1970. Deste modo, o autor refere-se ao papel ocupado pela canção em diferentes conjunturas históricas do país, operando, em parte, como “(...) tradutora dos nossos dilemas nacionais e veículo de nossas utopias sociais”. (NAPOLITANO, 2002, p.7).

A canção pode deslocar o discurso para um âmbito compreensivo distinto daquele do texto puramente escrito, isto é, por meio da canção um discurso adquire um estatuto de significação diferenciada. Nesse sentido, o espaço simbólico ocupado por uma canção no cotidiano apresenta-se como o que Cambria (2008) denomina ser o “contexto outro”, em outros termos, um aparato comunicacional que transita entre o presente e um tempo intangível.

Cambria (2008) propõe que

(...) podemos considerar a capacidade da música em colocar os discursos que veicula em outros planos. Assim, dizer algo ou cantá-lo não é a mesma coisa. A música pode então ser considerada como um “contexto outro” no qual podem acontecer coisas que, num outro contexto, não seriam possíveis ou seriam indesejáveis.
(CAMBRIA, 2008; p.68)

Ao comentar que “cantar algo ou dizê-lo não é a mesma coisa”, Cambria salienta que um discurso cantado distingue-se daquele falado pela relação de alteridade que se pode estabelecer a partir da prática musical. Assim, a canção apresenta-se como um lugar outro, ou seja, um elemento que não se desmembra de seu contexto e tampouco se presta ao papel único de reflexo deste. Do ponto de vista analítico a canção pode ser entendida, por um lado, como um retrato possível do contexto social em que tal prática se insere, e por outro, também como uma proposição de um “novo” contexto, o “contexto outro” de que fala Cambria ao estudar as relações entre música e alteridade.

²¹ (NAPOLITANO, 2002, p.10).

De modo semelhante, à concepção desse “contexto outro” pode-se estabelecer uma relação com o que Luiz Tatit (2002) comenta ser uma das especificidades da prática do *cancionista*, “a eficácia e o encanto da canção” :

Criando tensões melódicas, o *cancionista* camufla habilmente as marcas da entoação. A entoação despe o artista. Revela-o como simples falante. Rompe o efeito de magia. Nivela sua relação com o ouvinte (...).
A amplificação da voz e sua equalização junto aos demais instrumentos reforçam sua dignidade e imprimem um tom de magia, necessário ao encanto que exerce no ouvinte. (TATIT, 2002: p.14)

Essa ideia de Tatit deriva de seus estudos sobre a canção brasileira, a partir dos quais propõe a sistematização de seu modelo de análise para canção que opera com a relação entre as entoações próprias da fala e o canto. Assim, Tatit coloca a canção em um nível diferenciado de comunicação no sentido de que esta se apresenta para além do discurso falado. Ou seja, cantar é dizer algo de alguma maneira. (TATIT, 1986: p.10). O modelo analítico proposto por Tatit será comentado nos capítulos seguintes.

Ainda, nota-se que as ideias de “mediação” e “contexto outro” reiteram-se como partes inerentes da canção. A reflexão aqui proposta visa ressaltar a importância da canção brasileira como ferramenta de compreensão de seu próprio contexto histórico. Vale ressaltar que a premissa de que algumas canções podem explicita ou implicitamente fazerem menção a determinadas conjunturas sociais, é aqui tomada, não sem crítica, como fio condutor da discussão analítica proposta neste trabalho.

Os sambas de Adoniran Barbosa destacam-se frequentemente pelo caráter narrativo de suas letras, embora o caráter narrativo não se configure como uma exclusividade de seus sambas. Napolitano comenta que “(...) o Brasil, sem dúvida uma das grandes usinas sonoras do planeta, é um lugar privilegiado não apenas para ouvir música, mas também para pensar a música” (Napolitano, 2002, p.7)

Porém, ao pensar a música a partir de seu viés narrativo geralmente o domínio musical acaba sendo negligenciado neste perfil de recorte epistemológico. Neste sentido, do ponto de vista musical, objetiva-se investigar possíveis eventos históricos que contribuíram, em certa medida, para a sonoridade do samba a ser analisado.

Como apontamento inicial, cabe salientar que o samba paulistano não é um produto puramente urbano, isto é, esse gênero musical tem suas origens ligadas a práticas de samba realizadas no interior do Estado. De acordo com Mário de Andrade (1975), as origens rurais do samba paulista, derivam, sobretudo, de um desdobramento da dinâmica escravista de São Paulo, em que um número considerável de escravos era enviado ao interior para trabalhar nas lavouras do Estado. Assim, Andrade refere-se fundamentalmente ao samba de bumbo²² praticado pelas irmandades religiosas em cidades como Pirapora, Tiete e Campinas.

A respeito do samba praticado especificamente na cidade de São Paulo, o jornalista e pesquisador José Ramos Tinhorão (2003) pontua:

É que levados a uma convivência obrigatória com estrangeiros e migrados da área rural em diversos bairros, como os da Barra Funda, Liberdade, Lavapés e o formado nos terrenos da antiga chácara fronteira aos campos do Bexiga, ou para além da Luz, na direção dos Campos Elísios, os negros paulistanos não contavam com um modelo de organização própria já estruturado para oferecer, o que estava destinado a gerar uma contradição: em vez de converter os recém-chegados do interior à cultura urbana local, foram por eles levados a incorporar peculiaridades do mundo rural. (TINHORÃO, 2003, p.23)

Assim, pode-se afirmar que a incorporação de “peculiaridades do mundo rural” nesse contexto histórico do início do século XX imprimiu ao samba paulistano algumas marcas identitárias enquanto prática cultural. Contudo, Moraes (2000) apresenta outro panorama a respeito do samba paulistano enquanto uma “sobrevivência” do samba de bumbo. Vale a pena apresentar a citação completa do argumento do autor

Diferente trajetória teve o samba que podemos chamar de paulistano, pois esse não conseguiu assegurar seu espaço de produção e difusão no universo

²² O samba de Bumbo refere-se à uma manifestação musical realizada no interior do Estado de São Paulo, cuja prática se dá por meio de cortejos em que os participantes se posicionam em fileira. Para informações mais detalhadas consultar: O samba rural paulista. In **Aspectos da música brasileira**. São Paulo: Martins MEC ; Brasília, INL, 1975

Convém acrescentar que o pesquisador Marcelo Simon Manzatti realizou uma pesquisa recente sobre o samba de bumbo, intitulada: Samba Paulista: do centro cafeeiro à periferia do centro. Um estudo sobre o samba de bumbo ou samba rural paulista. Dissertação de mestrado PUC.

Disponível em

http://www.sapientia.pucsp.br/tde_busca/processaPesquisa.php?listaDetalhes%5B%5D=1340&processar=Processar

urbano e, sobretudo nos meios de comunicação em emergência. De maneira geral, as rádios e gravadoras de São Paulo negligenciaram os compositores e instrumentistas do samba paulistano. Toda produção musical desses sambistas, que floresceu na cidade na década de 1930, acabou restrita às comunidades, e a tendência foi retrair-se diante das novas formas musicais que surgiam. Ela não penetrou nem conseguiu se adaptar às exigências da indústria fonográfica e radiofônica. Sem a intenção de estabelecer qualquer modelo comparativo e de argumentar a favor de uma suposta genuinidade de um samba paulistano, o fato é que ele não conseguiu nem ao menos sobreviver como um gênero regional, transformando-se ao longo do tempo. Ao que parece, a lógica da tradição transformada e móvel não teve condições de realizar-se no universo do samba paulista (no). O gênero seguiu dois caminhos, na verdade complementares: na cidade de São Paulo, o samba regional foi desaparecendo rapidamente, por razões intrínsecas à sua dinâmica; e o seu lugar foi sendo tomado por uma música cada vez mais parecida com o padrão regional carioca, assim como ocorria no restante do país. Para o universo do rádio e do disco, o “samba brasileiro” passou a ser aquele produzido no Rio de Janeiro (...).(MORAES, 2000, p.288

Moraes apoia-se na perspectiva da indústria fonográfica, comentando que o samba paulistano não satisfaz o perfil mercadológico da época. Deve-se levar em conta sua observação sobre a progressiva “adoção” do padrão regional do samba carioca por parte das rádios de todo o país. Tal fato relaciona-se, ao menos em parte, à uma manobra política iniciada pelo então presidente da República Getúlio Vargas, ainda nos anos 1940. Assim, ao incorporar a Rádio Nacional como parte do governo, o Estado teve meios para controlar o repertório veiculado, de modo que a difusão do samba foi impulsionada pelo projeto político nacionalista da época.

No que se refere à sobrevivência do samba paulistano no período de 1900-1930, a antropóloga Iêda Marques Britto (1986) apresenta em sua pesquisa um panorama diferenciado que considera a chegada do samba rural à capital paulista como relevante influência na criação dos primeiros cordões carnavalescos da cidade de São Paulo. Contudo, é necessário considerar que o recorte temporal adotado por Britto não permite abarcar o samba caracteristicamente urbano a que se refere Moraes. O fator principal que deve ser levado em conta ao longo dessa discussão é que, por um lado, Moraes refere-se ao samba paulistano no âmbito mercadológico, e, por outro, Britto atém-se a tratar deste samba na qualidade de uma prática de resistência cultural por parte do segmento populacional negro.

Na mesma perspectiva de Britto, o pesquisador Marcelo Manzatti realizou uma pesquisa aprofundada sobre o samba de bumbo e sua manifestação contemporânea no Estado de São Paulo. Manzatti parte de uma perspectiva sociológica para discorrer sobre as práticas atuais do samba de bumbo no interior paulista.

Assim, as contribuições de Andrade (1975), Britto (1986) e Manzatti (2005) mostram-se importantes, embora a afirmação de Moraes pareça relacionar-se de modo mais ajustado à trajetória artística de Adoniran Barbosa, considerando que atuação profissional deste artista foi fundamentalmente centralizada no rádio. Desse modo, é possível identificar na obra de Adoniran Barbosa notável influência de traços do que Moraes chamou de “samba brasileiro”, aquele baseado no samba regional urbano carioca.

Cabe ainda ressaltar o paralelo feito por Moraes em relação à modinha paulistana e a obra de Adoniran Barbosa no que se refere ao caráter narrativo das letras das canções. Em seu estudo sobre a música popular em São Paulo na década de 1930, Moraes (2000) afirma que:

Entre as diversas peculiaridades que a cultura popular assume em São Paulo pela música, uma delas adquiriu forma bastante especial nos anos 30 e de certo modo parece ter marcado velada e profundamente a trajetória da música paulistana: a “modinha paulistana”. Essas canções, criadas, sem quaisquer compromissos estéticos, artísticos e mesmo comerciais, compostas por autores desconhecidos, eram difundidas informalmente pelas ruas e bairros da cidade, aproximando-se daquilo que alguns estudiosos denominariam “folclore urbano”. Elas não pretendiam entrar, de modo algum, no atrativo universo artístico e da indústria da cultura, que como já vimos, estava em plena organização e ascensão naqueles anos. Apenas queriam comentar fatos corriqueiros do cotidiano da cidade (...). (MORAES, 2000, p.146)

Essa citação é necessária na medida em que esclarece as conexões que o autor estabelece entre as modinhas²³ populares dos anos 1930 e a obra de Adoniran Barbosa. Segundo Moraes

Como nas modinhas paulistanas, nas canções de Adoniran Barbosa adquirem vida as pessoas esquecidas ou excluídas pela cidade, pelo processo social, e distanciadas da “história”. O compositor expõe e trata com muita intimidade esses sujeitos desenraizados a perambular no espaço urbano, contando o cotidiano simples vivido por eles, este é um dos traços mais distintivos de Adoniran Barbosa. (MORAES, 2000, p192)

²³ Moraes esclarece que a denominação “modinha” foi dada de modo arbitrário por Antônio Alcântara de Machado. Assim sendo, não há referência alguma à modinha portuguesa do século XVIII.

Por essa razão, para compreender alguns elementos marcantes na obra musical de Adoniran Barbosa é necessário delimitar o contexto social em que o artista estava inserido na cidade de São Paulo.

1.3. São Paulo nos anos 1930-1950: alguns aspectos

Apesar de trabalhar com uma canção da década de 1970 na análise proposta neste trabalho, cabe ressaltar que o fato de Adoniran Barbosa mudar-se para a capital paulista no ano de 1932, requer que dois aspectos históricos relacionados à época de sua chegada em São Paulo sejam colocados em relevo: a expansão horizontal/vertical da cidade e sua expansão demográfica. Esses dois pontos aparecem frequentemente na qualidade de referências simbólicas dentro da obra musical de Adoniran Barbosa, um dos motivos que talvez tenha proporcionado a ele, não por casualidade, o predicado de “cronista da cidade”.

Deste modo, Moraes (2000) comenta que

Nos anos 30, São Paulo ingressou em um novo período de crescimento incessante, que expandia suas fronteiras horizontais e verticais. O ritmo de construções imposto tanto pelo poder público como pelas iniciativas privadas tornou-se frenético e intenso - ela se transformou em um verdadeiro canteiro de obras ao longo do decênio. (MORAES, 2000: p.122)

Esse quadro social deve-se, para além de fatores econômicos e políticos, à concepção de modernidade que estava em voga naquele período, neste sentido, uma cidade moderna deveria ser representada na expressão arquitetônica de grandes edifícios. Com base nisso, iniciou-se na década de 1930 um processo intenso de urbanização que, em um período de tempo consideravelmente curto, transformou a cidade de São Paulo na maior metrópole do país. Cabe salientar que essas modificações estruturais da cidade, implicaram, por sua vez, em modificações culturais, isto é, transformaram-se os espaços e as formas de ocupá-los. Além disso, as novas vivências proporcionadas por essas mudanças geraram ressignificações do

espaço urbano e, dentro do contexto social de sua época, esse é um dos principais aspectos ao qual a obra musical de Adoniran Barbosa faz referência.

A despeito dos investimentos feitos em função da modernização da cidade de São Paulo, deve-se ter em conta que diversas contradições sociais continuaram existindo no cenário social paulistano. Assim, a metrópole de São Paulo esteve marcada pela sobreposição de temporalidades que congregava construções sofisticadas e velhos cortiços no mesmo espaço urbano. Essa conjuntura, de acordo com Moraes (2000: 133) na qual “(...) presente e futuro confundem-se permanentemente”, apoia-se, sobretudo, no “(...) binômio demolição-construção”, a partir do qual são criadas as noções de “(...) São Paulo, a cidade que não pára, ou de cidade do futuro”, noções estas que revestiam de sentido o crescimento urbanístico acelerado da cidade.

Na canção *Saudosa Maloca* (1951), cuja temática da letra relaciona-se ao binômio “construção-demolição” nota-se um exemplo desse tipo de remissão à situação do cotidiano paulistano da época. Nesse sentido, há outras canções de Adoniran Barbosa que compartilham da temática que se refere à “urbanização desenfreada” da cidade de São Paulo, por exemplo, *Abrigo de Vagabundo* (1958), que se refere à legalização de moradias. Esta canção apresenta em sua letra uma situação enunciativa relacionada com a da canção *Saudosa Maloca*. Além disso, nota-se um valor positivo agregado ao ato de trabalhar, visto que na narrativa de *Abrigo de Vagabundo* a legalização ocorre por meio do trabalho do sujeito que junta dinheiro para comprar seu terreno e construir sua casa. O que chama atenção nessa canção é o fato de que a temática da “exaltação ao trabalho” é uma prática que diferencia, em termos, o samba paulistano do carioca, em que a malandragem figura como mote recorrente.

Se o processo de urbanização da cidade São Paulo foi o primeiro aspecto histórico-social a ser considerado quando se pensa a trajetória de Adoniran Barbosa, associado a esse panorama, nota-se em São Paulo um quadro de explosão demográfica, decorrente, sobretudo, em função do aumento da migração interna. Esse evento histórico, relacionado ao crescimento populacional observado na cidade, também deve ser considerado ao se pensar a produção musical do artista.

Se, por um lado a expansão urbana tomava proporções notáveis, por outro, o crescimento populacional da cidade seguia em iguais proporções de avanço. O

aumento da população em São Paulo deveu-se, primeiramente à presença de imigrantes estrangeiros e, posteriormente à presença de migrantes internos do país. Os imigrantes, em sua maioria, eram responsáveis pela de mão-de-obra para a economia cafeeira. Vale acrescentar que os pais de Adoniran Barbosa integraram o grupo de imigrantes italianos que chegou a São Paulo no final do século XIX, a fim de estabelecer-se definitivamente no Brasil. Mais tarde, os migrantes de outros Estados do Brasil também contribuíram para o crescimento demográfico na cidade de São Paulo. Esse processo de migração interna deve-se, também, ao referido processo de urbanização iniciado nos anos 1930.

No que concerne à miscigenação cultural decorrente desse processo migratório, o sociólogo Waldenyr Caldas²⁴ comenta que

O grande contingente de imigrantes que se concentrou em São Paulo à procura de trabalho emprestou um ritmo à cidade completamente diferente do ritmo brasileiro. Desde os anos trinta, o movimento, as chaminés das indústrias, as luzes, a pressa, o barulhos das ruas, os arranha-céus, o trânsito, os bares e os restaurantes, dão um toque original de metrópole à São Paulo, num país ainda essencialmente agrário. Esse caráter *sui generis* e o estilo de vida apressado formaram o “*ethos* cultural” do paulistano. (CALDAS, 1995, p.46)

Deste modo, convém salientar que essa atmosfera de hibridismo cultural, também serviu de inspiração temática para as canções de Adoniran Barbosa. Por exemplo, o *Samba Italiano* foi composto com uma parte da letra em italiano ou “íalo-paulistano”. Toma-se a expressão “íalo-paulistano” a partir da reflexão de Caldas, na qual a expressão refere-se à “(...) um tipo de idioma que, à falta de melhor nome, poder-se-ia chamar de “íalo-português” ou “íalo-paulistano”. (CALDAS, 1995, p.46).

A década de 1930 também se mostra significativa no panorama histórico da cidade de São Paulo porque marca a implantação do rádio como o novo meio de comunicação de massa. De acordo com Moraes,

O rádio também nasceu em São Paulo atento a um tipo de cultura que tinha sua origem na oralidade (a música popular, a narrativa, o humor, a

²⁴ Professor titular da Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo.

diversidade de sentidos, etc) e que foi transportada para a radiofonia. (MORAES, 2000, p289)

Nesse sentido, ao figurar como um difusor cultural de largo alcance, o rádio foi um dos principais meio de atuação artística de Adoniran Barbosa. Apesar de ter iniciado seu ofício no rádio por volta dos anos 1930, é apenas a partir de 1950 que Adoniran Barbosa torna-se nacionalmente conhecido. Além disso, cabe ressaltar que a expansão horizontal/vertical de São Paulo, evento histórico que figurou como recorrente elemento temático em canções de Adoniran Barbosa, atinge seu apogeu nessa mesma época.

Deste modo, ao discorrer sobre o marco histórico do aniversário de 400 anos da cidade de São Paulo, ocorrido no ano de 1954, Antônio Augusto Arantes (1999) comenta que

A década de 50 foi marcada pela comemoração do IV Centenário da cidade. (...) Essa celebração foi um dos ritos de passagem na disputa, pela cidade, de uma posição de liderança no panorama nacional, sobretudo perante o Rio de Janeiro. Na década de 1950, o município e a Grande São Paulo, respectivamente, apresentavam taxas de crescimento populacional de 65,7% e de 92,1% em relação à década anterior. (ARANTES, 1999: p.36)

O crescimento populacional a que se refere Arantes (1999) propiciou uma miscigenação cultural notável em São Paulo e partir da mistura de nacionalidades e regionalismos vislumbrava-se o vasto complexo cultural em que Adoniran Barbosa mergulhou ao mudar-se para a capital paulista. Deste modo, pode-se afirmar que expansão vertical da cidade e o crescimento demográfico foram dois fatores que contribuíram significativamente para a especificidade da produção musical de Adoniran Barbosa.

1.4 Aspectos da letra de *Viaduto Santa Efigênia* (1978)

Como anteriormente comentado, a principal análise proposta neste trabalho refere-se ao samba *Viaduto Santa Efigênia*, composto por Adoniran Barbosa no ano de 1978, período em que o artista já havia se tornado conhecido no cenário cultural nacional, sobretudo o paulistano. Esta composição foi escolhida por relacionar-se tematicamente com a cidade de São Paulo em uma conjuntura histórica específica. A letra da canção é a seguinte:

I
Venha ver Venha ver Eugênia Como ficou bonito O viaduto Santa Efigênia Venha ver
II
Foi aqui, Que você nasceu Foi aqui, Que você cresceu Foi aqui que você conheceu O seu primeiro amor
III
Eu me lembro Que uma vez você me disse Que no dia em que demolissem o viaduto De tristeza, você usava luto

Arrumava sua mudança
E ia embora pro interior

IV

Quero ficar ausente
O que os olhos não vê
O coração não sente

Na intenção de ligar os largos São Bento e Santa Ifigênia, o referido viaduto começou a ser construído no ano de 1910, porém sua conclusão se deu no ano de 1913. Em função de sua formação arquitetônica sofisticada²⁵, o viaduto Santa Ifigênia tornou-se símbolo de prestígio para os paulistanos. Abaixo uma foto na época de sua inauguração:

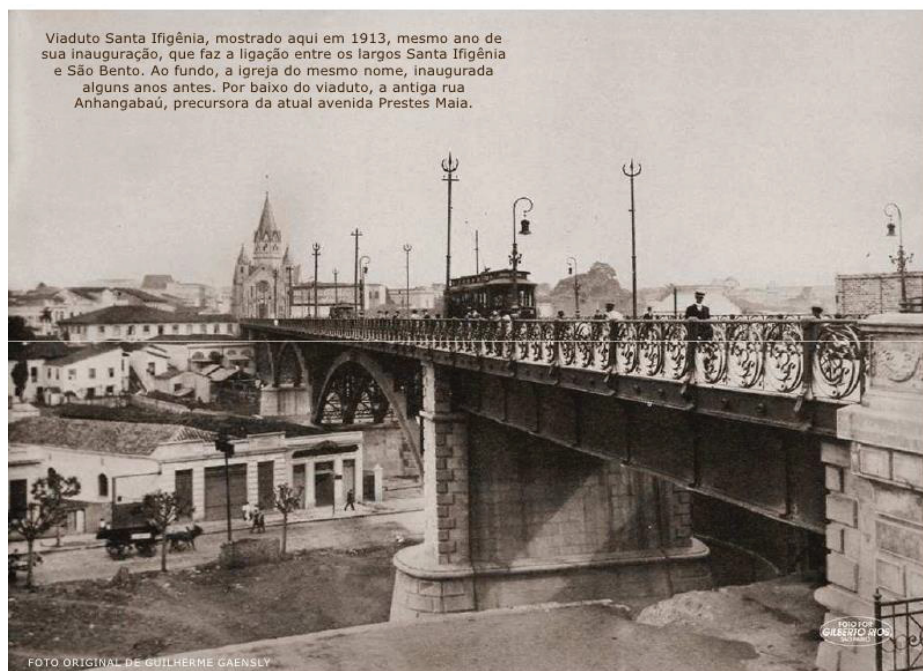


Figura 1 - Viaduto Santa Ifigênia em 1913. Foto de Guilherme Gaensly. (Disponível em <http://www.slideshare.net/tidemonteiro/fotografos-pioneiros-de-so-paulo-6750265#btnNext>)

²⁵ O Viaduto Santa Ifigênia foi construído com estruturas metálicas em forma de arcos fabricadas na Bélgica.

Apesar do prestígio dedicado por parte da população paulistana ao viaduto Santa Ifigênia, logo no início dos anos 1940 o mesmo teve seu tráfego parcialmente interditado por excesso de peso sobre a estrutura metálica.

No início dos anos 1970, após algumas ameaças de demolição, uma matéria publicada no jornal *Folha de São Paulo* anunciou o “fim do velho viaduto”, alegando que este seria demolido para dar lugar à construção de um novo viaduto feito de concreto.

A cidade perderá outra relíquia: O Santa Ifigênia. O Mais antigo viaduto de São Paulo - o Santa Ifigênia, inaugurado em 1913 - será demolido para dar lugar a um outro, mais amplo e sem pilares no Anhangabaú, que será erguido enquanto o largo São Bento estiver interditado para a construção de uma estação de Metrô. (...) suas linhas antiquadas e sua estrutura de ferro já destoavam demais da paisagem de concreto da Capital paulistana e passaram a fazer dele [o viaduto] um intruso no tradicional cartão de visitas da cidade: a foto do Vale do Anhangabaú. (Folha de São Paulo, 06/02/1972)²⁶

A despeito da demolição anunciada, o viaduto foi reformado e revitalizado pela Emurb²⁷ em 1978, tornando-se patrimônio histórico da cidade de São Paulo nesse mesmo ano. Após a reforma, o viaduto Santa Ifigênia converteu-se em passagem exclusiva para pedestres. Abaixo uma foto do viaduto após a revitalização:

²⁶ Matéria de capa. Disponível em <http://acervo.folha.com.br/fsp/1972/02/02/2/>.

²⁷ Emurb: Empresa municipal de urbanização.



Figura 2 - Viaduto Santa Ifigênia em 1982.

(Disponível em <http://www.saopaulominhacidade.com.br/fotos/20110408/viaduto-staef-1982.jpg>)

Assim, o momento histórico em que Adoniran Barbosa compôs *Viaduto Santa Efigênia* revela-se significativo por alinhar-se temporalmente a fatos relacionados à possível demolição do referido viaduto. Deste modo, recobrando a atenção para a canção *Viaduto Santa Efigênia*, em que a situação enunciativa evocada pelo interlocutor tem como pano de fundo a cidade de São Paulo e o monumento histórico do viaduto Santa Ifigênia, busca-se traçar um paralelo entre os dados históricos e a narrativa da canção.

O próprio Adoniran Barbosa comenta a respeito do viaduto ao falar de sua canção:

“A gente não pode ficar destruindo, demolindo tudo, porque os outros desejam construir outra coisa em seu lugar. Por isso fiz um samba, “Viaduto Santa Efigênia”, que foi um protesto quando ameaçaram demolir o viaduto. Estão acabando as vilas, os bares, os cortiços” (BARBOSA, Adoniran, *apud* MUGNAINI JR, 2002:157)

Nesse sentido, é possível inferir que a canção *Viaduto Santa Efigênia* foi composta como uma forma de protesto que se relaciona, de certo modo, a uma conjuntura social de seu tempo. Por essa razão, a aproximação entre dados históricos e o conteúdo temático trabalhado na canção de Adoniran Barbosa pode ser considerada relevante na medida em que essa relação contexto social/narrativa imprime à *Viaduto Santa Efigênia* o caráter mediador sobre o qual discorre Napolitano (2002). Ou seja, a canção pode configurar-se como um “retrato” de aspectos sociais combinados ou como a proposição de novo imaginário acerca de tal conjuntura social. É provável, inclusive, que essas duas interpretações da canção (“retrato” e “novo imaginário”) ocorram em concomitância, de tal modo que, uma canção figure como um “retrato” possível de uma conjuntura social, propondo, igualmente, um novo imaginário dessa referida conjuntura.

Assim, a partir da letra de *Viaduto Santa Efigênia* buscou-se traçar um paralelo possível entre as instâncias subjetivas e objetivas mencionadas por Napolitano (2002), tomando a canção como fruto da negociação entre a experiência subjetiva e histórica do sujeito e as estruturas objetivas da esfera econômica em que este se encontra inserido. A ideia é compreender essa canção naquilo que ela apresenta de elementos característicos. Para tanto, é necessário adotar um modelo de análise que seja capaz de destacar as peculiaridades do objeto analisado. Na sequência serão apresentados alguns apontamentos sobre os modelos analíticos norteadores deste trabalho.

2. MODELOS DE ANÁLISE: alguns apontamentos

Em termos de análise da canção popular brasileira, existem algumas ferramentas metodológicas em evidência no meio acadêmico. Dentre esses modelos, destacam-se três propostas principais: o modelo analítico elaborado Philip Tagg (2003), o modelo proposto por Acácio Piedade (2007) e o modelo estruturado por Luiz Tatit (1986). O primeiro deles, proposto por Tagg, a despeito de não ter sido pensado especificamente para a música popular brasileira aplica-se a música popular em geral. Para Tagg a motivação em estabelecer parâmetros de análise para a música popular deriva das limitações impostas pelos métodos da musicologia tradicional. Segundo o autor, a análise musicológica tradicional baseia-se em parâmetros de expressão musical ligados à notação, ao passo que a análise musicológica em música popular aponta para outros aspectos considerados “imediatos” do som como, por exemplo, o timbre e o tratamento eletro/musical, ambos não passíveis de notação convencional. (TAGG, 2003: p.13). Tagg trabalha com a noção de “musemas”²⁸ para propor um modelo denominado “*Método hermenêutico-semiológico*”, no qual expõe como ferramenta norteadora uma “lista de parâmetros de expressão musical”, apresentada a seguir:

LISTA DE PARÂMETROS ANALÍTICOS PROPOSTOS POR TAGG	
Aspectos temporais	duração, duração das seções
Aspectos melódicos	registro, escala de alturas, motivos rítmicos.
Aspectos de orquestração	tipo e número de vozes, instrumentos, partes, timbre
Aspectos de tonalidade e textura	centro tonal e tipo de tonalidade.
Aspectos de dinâmica	níveis de intensidade sonora, acentuação
Aspectos acústicos	características de local de performance.
Aspectos eletro musicais e mecânicos.	

Tabela 1 – Parâmetros analíticos do método de Philipp Tagg 2003, p.20

²⁸ “(...) Estes são unidades mínimas de expressão em qualquer estilo musical dado e podem ser estabelecidos pelo procedimento analítico de comparação entre objetos” (TAGG, 2003: p.20)

Na proposta de Tagg, trabalha-se com comparação entre estruturas musicais paramusicais, ou seja, estruturas que relacionam com o contexto social em que se inserem. Na música de Adoniran Barbosa as transferências simbólicas de aspectos musicais e paramusicais são tão freqüentes, que aplicar os conceitos de Tagg representaria discorrer sobre o óbvio. Um exemplo desse tipo de alusão simbólica é o *Samba Italiano*, em que Adoniran Barbosa apresenta uma letra escrita parcialmente em italiano.

O segundo modelo analítico comentado, consiste na proposta de Acácio Piedade²⁹. Baseado na aplicação da “teoria das tópicas”, Piedade propôs um modelo de análise específico para a música brasileira. Segundo Piedade, as tópicas constituem “(...) objetos de significação musical”³⁰. Tomando como premissa essa concepção, pode-se, inclusive, fazer uma analogia entre a noção de “tópicas”, trabalhada no modelo de Piedade, e a noção de “musemas”, trabalhada sob a perspectiva semiológica de Tagg. Ambos os modelos apresentados não consideram diretamente a relação entre linguagem e música e por essa razão, não serão utilizados no escopo deste trabalho

No que se refere a relação entre música e linguagem, Mukuna afirma que

(...) enquanto os africanos dependiam das inflexões de suas línguas de origem para prover os rudimentos da melodia e da harmonia, as línguas adotadas não ofereciam resultados similares. Isto é corroborado pelas diferenças nas estruturas melódicas das canções de descendentes africanos em territórios hispânicos, anglófonos, e lusófonos nas Américas. O que têm em comum é o conceito de organização rítmica [de que falaremos no capítulo 3] que permanecem morfológica e sintaticamente africano.(MUKUNA,1997,p.247)

No Brasil, para apontar elementos próprios da entonação da língua portuguesa que tornam formas brasileiras de canções, como o samba, por exemplo, tão distintas melodicamente de canções decorrentes da diáspora africana em outras partes das Américas, deve-se destacar o modelo analítico desenvolvido por Luiz Tatit para a canção brasileira. Baseando-se na semiótica de Greimas³¹, Tatit fundamenta seu

²⁹ Professor do departamento de música da UDESC.

³⁰ (PIEADADE, 2007: p.)

³¹ Algirdas Julius Greimas (09/03/1917-27/02/1992) lingüista lituano. Greimas atuou na área de semântica estrutural e possuiu ligações com a formação da escola Semiótica de Paris. As principais publicações foram *Sémantique structurale*, 1966; *Du sens: essaissémiotiques I*, 1970;

trabalho na relação entre letra e melodia. Nesse sentido, o autor considera a relação entre letra e música, própria da canção, como uma extensão da prática enunciativa perpetuada por uma melodia. Tatit afirma que “(...) É inevitável. Quem ouve uma canção, ouve alguém dizendo alguma coisa de certa maneira.” ³².

Assim, a forma de representação da canção analisada dá-se por meio de um diagrama de divisão semitonal que permite visualizar a letra da canção em relação ao seu desenho melódico.

Com relação aos modelos de Tagg e Piedade, o modelo proposto por Tatit não opera com unidades mínimas de significação que sejam equivalentes às tópicas ou aos “musemas”, como um motivo rítmico característico de algum gênero musical, como a linha rítmica do bumbo do samba paulista, no exemplo dado por Mário de Andrade (1975):

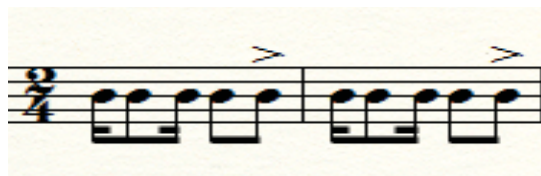


Figura 1 Célula rítmica característica do bumbo no samba rural paulista (ANDRADE, 1975: 91)

Como o percurso rítmico não é primeiramente considerado como parâmetro de análise no modelo elaborado por Tatit, o autor propõe-se a analisar a canção a partir da relação entre elementos textuais e as trajetórias melódicas escolhidas pelo compositor. Assim, a melodia confere ao texto o caráter emotivo desejado.

Considerando o fato de que o modelo analítico de Tatit foi elaborado para a canção brasileira e para os contornos melódicos próprios do português do Brasil, adota-se, no âmbito deste trabalho, a proposta teórica de Tatit.

Por se tratar de um modelo analítico que toma como base a linguagem, um dos elementos fundantes de uma determinada cultura, é possível pensar a aplicação da proposta de semiótica de Tatit no âmbito da etnomusicologia. Isto é, levando em conta que a música é uma manifestação que nasce inserida em uma determinada

Du sens: essais sémiotiques II, 1983; *On meaning : selected writings in semiotic theory*, 1987; *Maupassant : the semiotics of text*, 1988; *Narrative semiotics and cognitive discourse*, 1990.

³² (TATIT, 1986: p. 6)

cultura, a língua e sua sonoridade falada apresentam traços característicos de pertencimento cultural de um indivíduo. Assim sendo, alguns desses traços culturais podem ser observados nas canções produzidas dentro de um determinado contexto. Nesse sentido, a escolha do modelo analítico de Tatit justifica-se por considerar a entonação da fala como base de sua proposta analítica, colocando em relevo a linguagem como um elemento cultural dinâmico, ou seja, uma *performance* no sentido proposto por Oliveira Pinto anteriormente, pois, quem canta comunica algo de alguma maneira através do tempo.

Se, por um lado Tatit trabalha com os elementos linguísticos e melódicos da canção, por outro, no escopo deste trabalho os elementos pertencentes ao âmbito rítmico-musical serão analisados com o auxílio de uma ferramenta analítica que trata de elementos próprios do domínio musical, no que se refere à organização rítmica da canção. Assim, com base na perspectiva etnomusicológica sistematizada por Tiago de Oliveira Pinto, parte-se da noção de *time-line* a fim de identificar especificidades regionais no samba selecionado para a análise proposta.

O *time-line* é um padrão rítmico-temporal assimétrico encontrado em músicas de origem africana. Por se tratar de um padrão cíclico, uma de suas funções principais é servir de guia para os músicos de um determinado conjunto musical. Deste modo, o *time-line* pode ser entendido como um identificador de determinados gêneros musicais. O etnomusicólogo Edwin Pitre Vásquez³³ apresenta em seu estudo sobre a mudança de paradigmas na cúmbia panamenha, um panorama detalhado sobre a fundamentação teórica do *time-line*, bem como aponta para as diferentes nomenclaturas atribuídas a essa ferramenta por outros estudiosos da área.

Assim, considerando a abrangência teórica de cada modelo analítico, utiliza-se o modelo de Tatit para tratar dos âmbitos melódicos e textuais, somado ao trabalho de Oliveira Pinto que servirá de base para tratar dos aspectos rítmicos do samba *Viaduto Santa Efigênia* (1978) de Adoniran Barbosa. O áudio³⁴ utilizado nestas

³³ Para informações mais detalhadas sobre o trabalho de PITRE-VÁSQUEZ, ver: “Veredas Sonoras da Cúmbia Panamenha: Estilos e mudanças de paradigma”. São Paulo, 2008. Teses e Dissertações USP. Disponível em http://www.pos.eca.usp.br/sites/default/files/File/dissertacoes/2008/2008-do-vasquez_edwin.pdf

³⁴ A composição é de 1978, porém, a gravação foi realizada em 1980, em parceria com Carlinhos Vergueiro. Abaixo algumas informações sobre o fonograma.
Disco: *Adoniran e convidados*
LP: EMI- Odeon, 31C 064422868D, agosto de 1980. Faixa 5.
Produção: Fernando Faro
Arranjos: Maestro José Briamonte

análises consiste em uma interpretação do próprio Adoniran Barbosa gravada no ano de 1980 em parceria com o compositor Carlinhos Vergueiro³⁵. As partituras consideradas como base foram editadas no livro *O melhor de Adoniran Barbosa*³⁶.

2.1 Ferramentas analíticas: a “eficácia da canção” segundo Luiz Tatit

“É inevitável. Quem ouve uma canção, ouve alguém dizendo alguma coisa de certa maneira.”³⁷

O canto é entendido por Tatit como uma gestualidade oral capaz de combinar elementos melódicos e lingüísticos, em outros termos, continuidades e segmentações. A associação entre tais elementos resulta na compatibilidade entre texto e melodia, ponto nodal do modelo proposto por Tatit.

A grandeza do gesto oral do cancionista está em criar uma obra perene com os mesmos recursos utilizados para a produção efêmera da fala cotidiana. As tendências opostas de articulação lingüística e continuidade melódica são neutralizadas pelo gesto oral do cancionista que traduz a diferença em compatibilidade. Num lance óbvio de aproveitamento dos recursos coloquiais, faz das duas tendências uma só *dicção*. (TATIT, 2002: p.11)

Assim, o termo *dicção*³⁸ relaciona-se aqui com a amenização de fronteiras entre o ato de falar e o cantar, em outros termos, é um complexo de práticas ligadas à

Gravado em fevereiro e março de 1980.

MUGNAINI JR, 2002, P.211.

³⁵ Calinhos Vergueiro é um compositor paulista, nascido no ano de 1952. Foi vencedor do “Festival Abertura” em 1975, na Rede Globo de televisão, com a música *Como um ladrão*.

Fez parceria na composição do samba *Torresmo à milanesa* (1980) com Adoniran Barbosa.

Disponível em <http://www.carlinhosvergueiro.com.br/carlinhosvergueiro.htm>

³⁶ BARBOSA, Adoniran. *O melhor de Adoniran Barbosa. Melodias e cifras originais para guitarra, violão e teclados*. São Paulo: Irmãos Vitale, 2000.

³⁷ TATIT, 1986: p. 6.

³⁸ Sobre o termo *dicção*, Tatit argumenta que: “Compor uma canção é procurar uma dicção convincente. É eliminar a fronteira entre o falar e o cantar. É fazer da continuidade e da articulação um só projeto de sentido. Compor é, ainda, decompor e compor ao mesmo tempo. O cancionista decompõe a melodia com o texto, mas recompõe o texto com a entoação. Ele recorta e cobre em seguida. Compatibiliza as tendências contrárias com seu gesto oral” (TATIT, 2002, p.11).

maneira de dizer o que se diz, à maneira de cantar e de compor. De acordo com Bright

Um segundo tipo de interação entre linguagem e música é o efeito da linguagem sobre a música, que pode existir não apenas no contexto da canção, mas que pode afetar também o estilo de música instrumental. Eu refiro-me à extensão pela qual as características da língua falada pode determinar o estilo melódico. As línguas apresentam padrões regulares de sílabas agudas e graves, acentuadas ou não, longas e curtas; e diferentes línguas dão ênfases diferentes a estes fatores. Enquanto padrões envolvendo estes elementos de altura, dinâmica e duração estão entre os elementos mais básicos da música, é no mínimo razoável a hipótese de que devem haver algumas culturas nas quais traços característicos da linguagem tiveram uma parte em condicionar os padrões musicais das canções (BRIGHT, 1963 p. 27).

Assim, o autor apresenta exemplos de influência da linguagem na música em canções checas, latinas, gregas, do sul da Índia. Em perspectiva semelhante, Tatit toma o canto (em português do Brasil) como uma extensão direta da fala, ou seja, o canto como uma derivação de “um processo entoativo que estende a fala ao canto”, Tatit propõe que o encontro entre a linguagem oral (texto) e o canto (melodia), sugere ao ouvinte uma sensação de proximidade de uma prática enunciativa cotidiana, em outros termos, sugere ao ouvinte a sensação de identificação com aquilo que está sendo dito, do modo como está sendo dito.

A eficácia de uma canção pode ser alcançada, para além de âmbitos mercadológicos e afins, quando o destinador, na figura de interlocutor, estabelece uma comunicação com seu destinatário, na figura de ouvinte.

Por mais que uma canção receba tratamento rítmico, harmônico e instrumental, o ouvinte depara, entre outras coisas, com uma ação simulada (“simulacro”) onde alguém (intérprete vocal) diz (canta) alguma coisa (texto) de uma certa maneira (melodia). Esta condição, por si só, já traz à canção um estatuto popular, pois todos podem reconhecer situações cotidianas de conversa. (TATIT, 1986: p.6)

Para Tatit (1986), uma canção alcança a eficácia quando o destinador, na figura do interlocutor (compositor/cantor), estabelece uma comunicação com o destinatário, na figura do ouvinte. Esse processo comunicacional, segundo o autor, se

manifesta a partir de processos de persuasão denominados “*sobremodalização*”. Assim, a *sobremodalização* corresponde às relações modais que mantemos com aquilo que fazemos, estas podem ser identificadas por quatro verbos principais: /querer/poder/saber/dever. Deste modo, todo “fazer” pressupõe, pelo menos, uma dessas quatro categorias. Um exemplo possível seria o seguinte: o destinador é capaz de *saber* provocar (fazer) no ouvinte a vontade (*querer*) de ouvir (fazer) sua canção, nas palavras do autor “(...) as modalidades de um se sobrepõe às modalidades do outro, provocando respostas.” (TATIT, 1986).

Em uma perspectiva semelhante, o musicólogo Jean-Jaques Nattiez (2004), pesquisador de semiologia musical, denomina, a partir de uma tripartição de níveis, o processo semiótico em que existe sobreposição de modalidades. São eles: o nível poiético, nível neutro e nível estésico³⁹. Assim, o nível poiético relaciona-se ao processo de criação (compositor) propriamente dito e é, nesse caso, passível de descrição. O nível estésico, por sua vez, relaciona-se ao processo de recepção (ouvinte) e de construção de sentido. Por fim, o nível neutro refere-se ao material físico, por exemplo, uma partitura ou uma gravação. De acordo com Nattiez, para se compreender uma obra musical de modo ampliado, deve-se partir da estrutura da música e de suas relações intrínsecas considerando também as remissões extrínsecas (remissões ao mundo) contidas na música. Essa última parte refere-se ao nível estésico e é realizada pelo ouvinte. Nattiez propõe um “princípio geral”, sob o qual o etnomusicólogo deve se orientar para encontrar a dimensão semântica da prática musical:

O ser humano pode associar, em razão de uma analogia natural e motivada entre o significante musical e o significado ao qual remete, pelo efeito quer de uma convenção, quer de uma codificação sociocultural, ou ambos, um fenômeno musical qualquer (alturas, intervalos, esquemas rítmicos, escalas, acordes, motivos, frases musicais, melismas, instrumentos, etc.) com um fragmento qualquer de sua existência no mundo (afetivo, psicológico, social, religioso, metafísico, filosófico, etc.), em função de suas necessidades (religiosas, alimentares, ecológicas, econômicas, lúdicas, afetivas, etc.) e segundo as capacidades simbólicas próprias da música. (NATTIEZ, 2004, 20).

³⁹ Nattiez baseia-se na divisão conceitual realizada no trabalho de Jean Molino sobre o fato musical. Para maiores detalhes ver: MOLINO, Jean. Facto musical e semiologia da música. in *Semiologia da Música*. Lisboa: Editora Vega, ano não informado no exemplar.

Neste sentido, Nattiez parte da ideia de que há uma forma de comunicação entre destinador e destinatário que ocorre a partir das relações modais existentes entre os mesmos nos níveis poiético, neutro e estésico.

Retomando a proposta de Tatit, em seu modelo analítico o autor trabalha com três processos de persuasão: *figurativização*, *passionalização* e *tematização*.

Cada um desses processos possui especificidades no âmbito textual e melódico. Em linhas gerais, observa-se na *figurativização* um processo de remissão a situações enunciativas do cotidiano, a partir do uso de determinadas referencializações que conferem à canção a familiaridade do discurso oral. Neste sentido, “(...)o destinador tenta fazer com que o ouvinte seja capaz de reconhecer na canção uma situação de locução possível na vida cotidiana”, ou seja, o destinador proporciona a sensação de que a situação relatada, além de ser possível, está acontecendo no momento em que a canção é executada. (TATIT, 1986). A tipologia melódica que significa a narrativa apresentada na figurativização é marcada pelo desinvestimento melódico, isto é, a melodia não apresenta durações extensas e saltos intervalares amplos.

Na *passionalização*, o destinador visa, por sua vez, inserir um conteúdo emotivo na canção, em outros termos, sua intenção é comover o ouvinte com uma situação enunciativa de desequilíbrio, de uma disjunção que busca ser resolvida.

Deste modo, se nas características textuais da *passionalização* a narrativa parte de uma situação de desequilíbrio, a tipologia melódica utilizada neste processo tem como ponto principal o aumento da duração das notas (TATIT, 1998: p.103)

A *tematização*, por sua vez, tem como característica fundamental a ideia de exaltação de alguma coisa material ou imaterial. Essa exaltação é apresentada no texto da canção, alcançando sua eficácia por meio do uso de reiterações melódicas que reforçam a ideia exposta na narrativa.

A fim de conferir maior inteligibilidade às análises propostas, faz-se necessária a apresentação de cada um desses processos no próximo capítulo a partir do detalhamento de seus aspectos teóricos. A exposição dos referidos processos é importante na medida em que destaca as principais características textuais e melódicas pertinentes a cada um deles (*figurativização*, *passionalização* e *tematização*), servindo como a base norteadora para as análises. Elementos pontuais serão comentados de acordo com a especificidade demandada pela canção. Optou-se por manter a mesma diagramação de linhas utilizada por Luiz Tatit, em que são

consideradas as relações entre os parâmetros musicais “altura” e “letra”. Assim, cada linha do diagrama equivale ao intervalo de um semitom e o texto é disposto segundo seu percurso melódico na partitura.

2.1.1 Parâmetros analíticos para o samba

Na perspectiva etnomusicológica, a análise de músicas cujas estruturas possuem matrizes africanas – como o samba, por exemplo – tem sido realizada sob o respaldo de métodos distintos daqueles utilizados no campo da musicologia tradicional. A abordagem proposta no âmbito da etnomusicologia visa ponderar alguns parâmetros fundamentais que norteiam o pensamento musical de determinado grupo, em vez de analisar sua música com parâmetros arbitrários e externos à sua prática, geralmente baseados na teoria clássica musical. Busca-se, sob esse prisma, considerar os conceitos *emics*⁴⁰, de modo que as concepções que os próprios músicos ou integrantes de uma coletividade cultural têm de sua música sejam colocadas em relevo, isso significa compreender a música do outro em seus próprios termos. Considerando os percursos históricos da música popular brasileira, cujas origens remontam, em parte, à música africana, uma abordagem de cunho etnomusicológico ajusta-se ao escopo deste trabalho que tem como ponto fundante o gênero samba.

⁴⁰ Optou-se aqui por manter o termo em sua grafia original do inglês *Emic/Etic* em lugar de *Êmico/Êtico*, a fim de evitar cruzamentos com a acepção comum empregada ao termo “Ético” na língua portuguesa. A palavra *Emic* deriva do inglês “phonemic”, que considera que a transmissão dos significados se faz por unidades mínimas de significação próprias a esse sistema – os fonemas. O termo *Emic* foi tomado por empréstimo pela Antropologia e, relaciona-se, nessa área de estudo, com as categorias e valores intrínsecos – compreendidos segundo sua lógica e coerência – ao grupo ou sociedade em estudo.

A perspectiva *Emic* opera em sincronia com a perspectiva *Etic*, termo também derivado do inglês, “phonetic”. Em linguística “phonetic” diz respeito aos aspectos acústicos e articulatórios, desconsiderando seu funcionamento dentro de um sistema específico de significados. Na antropologia, por sua vez, o sentido empregado ao termo *Etic* relaciona-se com as categorias – de cunho externo – usadas na análise e na descrição efetuadas pelo pesquisador. Essas categorias não são necessariamente correlatas aos valores que vigoram no grupo ou sociedade em estudo.

Em etnomusicologia também se faz uso dessa abordagem *Emic/Etic*, tendo em conta o fato de que essa área de estudo interdisciplinar compartilha preceitos oriundos da Antropologia, visando, assim, compreender a música enquanto um “processo” de interação social, para além de um “produto”. (Dicionário Houssais)

Neste sentido, o primeiro trabalho realizado sob essa perspectiva teórica, deve-se à pesquisa realizada pelo etnomusicólogo Kazadi Wa Mukuna (1978) sobre as reminiscências de elementos do grupo Banto na música brasileira⁴¹. Mukuna propõe um apanhado histórico dos trajetos traçados pelos africanos no período do tráfico de escravos e, em seguida apresenta um comparativo minucioso entre um padrão de *time-line* tipicamente encontrado no Zaire antigo, atual República Democrática do Congo, e o *time-line* encontrado no samba no Brasil, possibilitando a verificação da presença de elementos culturais de origem Banto na música brasileira. O termo *time-line-pattern*⁴² foi originalmente cunhado pelo etnomusicólogo africano Joseph K. Nektia nos anos 1970, a partir de seus estudos sobre a música da África. De acordo com Mukuna (2006), o *time-line* consiste em “(...) um ponto de referência constante pelo qual a estrutura da frase de uma canção, assim como a organização métrica linear da frase, são conduzidas” (MUKUNA, 2006, p.93).

O etnomusicólogo Carlos Sandroni (2001), estabelecendo um diálogo com o trabalho de Mukuna, comenta que os *time-line* “(...) funcionam como uma espécie de metrônomo, um orientador sonoro que possibilita a coordenação geral em meio a polirritmias de estonteante complexidade” (SANDRONI, 2001, p.25). Sandroni realizou um estudo sobre as mudanças de paradigma no samba carioca entre os anos de 1917-1933. A perspectiva a partir da qual este autor analisa os sambas especificamente cariocas relaciona-se com as análises efetuadas por Mukuna com o samba brasileiro. Sandroni realiza sua análise à luz de uma abordagem que privilegia, no caso de músicas afro-americanas, a perspectiva aditiva em detrimento da concepção divisiva européia, trabalhando também a partir da noção de *time-line*⁴³.

Apresentando essa mesma perspectiva teórica, sobretudo no que se refere à utilização do *time-line* enquanto ferramenta analítica, o último trabalho a ser considerado é o de Tiago Oliveira Pinto, cuja proposta consiste na sistematização de alguns parâmetros para uma análise do samba. Para tanto, o autor propõe uma lista de elementos a serem considerados em uma análise, sendo plausível o descarte ou o

⁴¹ A primeira edição do livro data de 1989, sob o título: “As contribuições banto na música popular brasileira” São Paulo: Global Editora, 1989. A segunda edição revisada deste livro, publicada pela Editora Terceira Margem em 2000, com o título de “Contribuição Bantu na Música Popular Brasileira: perspectivas etnomusicológicas”.

⁴² Apesar das variações terminológicas – “linha guia”, “linha rítmica” – referentes à noção do *time-line-pattern*, no escopo deste trabalho será adotado o termo *time-line*. Para mais detalhes sobre as diferentes nomenclaturas atribuídas ao *time-line* ver Pitre-Vásquez (2008: 16).

⁴³ Pitre-Vásquez, baseando-se em Kubik (1985), Mukuna (2006) e Oliveira Pinto (2001), realizou um estudo sobre o *time-line* da cúmbia panamenha (2008).

acréscimo de elementos de acordo com o objeto em questão. Os seguintes parâmetros elencados referem-se à “(...) dimensão de sons estruturados e pensados enquanto configuração sonora no tempo” (PINTO, 2001). São eles:

PARÂMETROS ANALÍTICOS PROPOSTOS	
Tiago de Oliveira Pinto	
1	Pulsação mínima ou pulsação elementar
2	Marcação (Beat)
3	Linha rítmica ou Ritmo guia (<i>time-line</i>)
4	Flutuação de motivos rítmicos
5	Melodias tímbricas
6	Sequências de movimentos organizados
7	Cruzamentos (de linhas sonoras e redes de ritmos)
8	Rede flexível da trama
9	Regras do conjunto
10	Oralidades do ritmo
11	Cor do som e sonoridades

Tabela 2 Parâmetros analíticos propostos por Tiago Oliveira Pinto, 2001, p.91

Para a análise proposta no âmbito deste trabalho, o parâmetro especificamente utilizado será o *time-line*, de acordo com a proposta de Tiago Oliveira Pinto.

3 O SAMBA DE ADONIRAN BARBOSA SOB UMA PERSPECTIVA ETNOMUSICOLÓGICA E SEMIÓTICA

3.1 O *time-line* do samba *Viaduto Santa Efigênia* (1978)

Para entender como funciona o *time-line*, faz-se necessário, entretanto, compreender uma diferença entre a concepção estrutural da música de matrizes africanas e aquela da música européia. Um dos elementos característicos da música africana é assimetria rítmica a partir da qual se estrutura sua sonoridade. Na música européia a assimetria aparece com menor frequência e, em geral, em caráter de exceção. Deste modo, na música de matriz africana as divisões temporais tradicionais da música européia cedem lugar a um parâmetro denominado “pulsção elementar”, que consiste na unidade mínima de tempo que compõe um determinado ciclo musical. De acordo com o etnomusicólogo Géhard Kubik

Os pulsos elementares são a menor unidade de tempo ou distância entre as batidas (sonorizadas ou mudas) dentro de uma peça musical africana. Assim, os pulsos elementares configuram as unidades primárias de tempo, uma orientação básica na tela formada a partir de uma pulsção isomórfica não acentuada. (KUBIK, 1984, p.35)

Se, por um lado a noção de compasso⁴⁴ relaciona-se à instância temporal da música européia, por outro, na música de matrizes africanas, a pulsção elementar é o menor parâmetro temporal encontrado nessas músicas. Deve salientar que embora a pulsção elementar esteja associada ao ritmo, a mesma não possui acentuação de tempo. Isso significa dizer que, a pulsção não pode ser estabelecida previamente, pois a mesma é configurada a partir de cada execução musical, seguindo uma lógica flexível de estruturação.

⁴⁴ Na edição em língua inglesa do Dicionário Grove de Música, a definição encontrada para o termo compasso (“measure”) é a seguinte “(...) As a musical term it was used to denote mensuration and time”, ou seja, “um termo utilizado para designar mensuração e tempo.” Tradução livre da autora. Disponível em <http://dl.dropbox.com/u/17831110/Grove/Entries/S18225.htm>. data de acesso: 05.01.2013.

De acordo com Bohumil Med, o compasso “(...) é a divisão de um trecho musical em séries regulares de tempos; é o agente métrico do ritmo” (MED, 1996: p. 114).

No samba, a pulsação elementar consiste em um ciclo de 16 pulsações, assim transcritos⁴⁵:

16 pulsos⁴⁶

A partir da noção de pulsação elementar estrutura-se uma sequência rítmica de sons característicos na execução do samba, o *time-line* característico.

Esse *time-line* pode ser definido como uma sequência de pulsos sonorizados e mudos, dentro do ciclo formal de pulsação elementares da música estudada. No caso do samba, esse ciclo possui 16 pulsos elementares, e o *time-line* será, então, uma sequência composta por uma determinada combinação de pulsos sonorizados e mudos dentro deste ciclo, executados comumente pelo tamborim ou outro instrumento de percussão que possua timbre agudo.

Como anteriormente comentado, Mukuna foi o primeiro pesquisador a relacionar um *time-line* característico do samba brasileiro com a tradição musical banto. Porém, não se pode afirmar que exista apenas uma única configuração de *time-line* para o samba, considerando o fato de que no Brasil é possível vislumbrar uma diversidade de sambas, condição que fornece a possibilidade de encontrar variações deste *time-line* padrão.

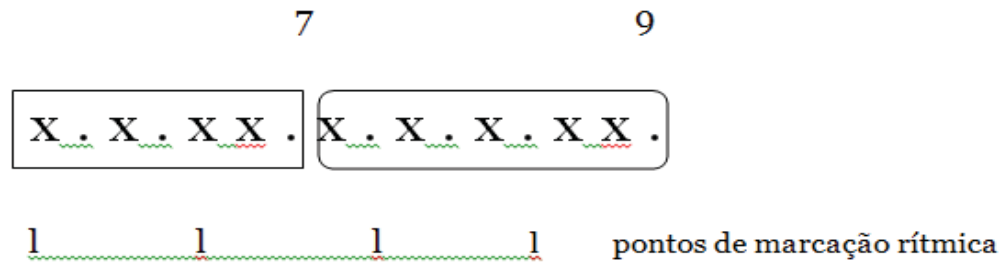
Oliveira Pinto (2001) apresenta a sistematização comparativa de alguns *time-line* africanos realizada por Gehárd Kubik e, a partir desta sistematização é possível verificar que a subdivisão de pulsos não segue um padrão de simetria, resultando sempre em uma soma de conjuntos desiguais que compõe uma sequência de imparidade rítmica⁴⁷. No samba essa imparidade opera do seguinte modo: um agrupamento rítmico cuja soma é de 9 e 7 pulsos, ou a soma invertida, 7 e 9 pulsos. A

⁴⁵ A transcrição aqui utilizada para pulsação elementar, marcação e *time-line* permanece igual ao modelo apresentado por Tiago de Oliveira Pinto. O autor esclarece em seu trabalho que a sistematização das estruturas sonoras transcritas em pulsos, baseia-se no trabalho realizado por Gerhard Kubik sobre música africana.

⁴⁶ Cada ponto equivale a um pulso, em outros termos, a uma “batida”.

⁴⁷ A noção de imparidade rítmica refere-se à organização assimétrica do ritmo. Isso significa que o ciclo de 16 pulsos correspondente ao samba, pode ser dividido em duas grandes células assimétricas de 7 e 9 pulsos; a divisão simétrica que corresponderia a duas células de 8 pulsos cada uma, não é característica na concepção musical de matrizes africanas. Essa desigualdade entre as divisões cíclicas na música de matriz africana foi identificada pelo etnomusicólogo Simha Aron, à qual o pesquisador denominou como “imparidade rítmica” (SANDRONI, 2002: p.25).

seguir apresenta-se o exemplo exposto por Oliveira Pinto (2001)⁴⁸ para o agrupamento 7 e 9 pulsos. Na leitura dessa seqüência deve-se considerar os pulsos que possuem o símbolo “X” como um pulso sonorizado e os pulsos com o símbolo do ponto (.) como pulsos mudos.



Seguindo a lógica da imparidade rítmica, tem-se um agrupamento de 7 e 9 pulsos no *time-line* que geralmente aparece associado ao samba carioca. Ao mencionar o princípio da imparidade rítmica, o qual apresenta os 16 pulsos do samba sob a soma de 7 e 9 pulsos, vale apresentar essa descrição dessa soma a partir da notação tradicional, tal qual Sandroni apresenta em seu livro. Na sequência abaixo, cada colcheia equivale a 2 pulsos, computando ao todo os 16 pulsos característicos do samba:


$$\begin{array}{ccccccc} \mathbf{2} & \mathbf{2} & \mathbf{1} & \mathbf{2} & \mathbf{1} & \mathbf{1} & \mathbf{1} \\ \mathbf{(2 + 3 + 2)} & \mathbf{+} & \mathbf{(2 + 2 + 2 + 3)} \end{array}$$

Figura 4 - *Time-line* do samba escrito em notação tradicional europeia (SANDRONI, 2001, p.34)

⁴⁸ (OLIVEIRA PINTO, 2001: p. 95)

Note-se que a soma referente ao primeiro compasso configura 7 pulsos, e a última semicolcheia do referido compasso soma-se à primeira semicolcheia do segundo compasso, assegurando a assimetria característica do samba.

Essa linha rítmica pode ser identificada pelo som emitido pelo tamborim, embora às vezes seja executada por outros instrumentos, como o cavaquinho, no caso de *Viaduto Santa Efigênia*.

O agrupamento apresentado no exemplo abaixo é o mesmo *time-line* “padrão” do samba carioca apresentado anteriormente, agora, porém, com a notação adotada por estudiosos da etnomusicologia:

16 pulsos X . X . X X . X . X . X . X X .

Para facilitar a compreensão deste agrupamento rítmico, pode-se utilizar a notação tradicional da música européia, assim, essa sequência de pulsos sonorizados e mudos pode ser escrita do seguinte modo:



Figura 2 – *Time-line* do samba escrito em notação tradicional européia (SANDRONI, 2001, p.34)

Assim, para colcheia representada no pentagrama deve-se contar dois pulsos da notação apresentada por Oliveira Pinto. (2001). Este autor ressalta a ocorrência de variações nesses padrões de acordo com a região e apresenta em seu trabalho uma fórmula de *time-line* tipicamente encontrada no samba da Bahia.

No caso específico da categoria substancial “samba paulistano”, isto é, o samba da cidade de São Paulo, não se pode afirmar a ocorrência de um *time-line* característico desta região⁴⁹. Verificou-se, contudo, uma variação de execução desse *time-line* considerado como padrão do gênero musical samba. Abaixo segue o exemplo em notação tradicional do padrão rítmico observado em *Viaduto Santa Efigênia*:



Figura 6 - *Time-line* observado em *Viaduto Santa Efigênia* (1978), como se apresenta no cavaquinho.

A seqüência apresentada na figura 6 diferencia-se daquela apresentada por Sandroni (figura 5) na medida em que configura uma assimetria parcial dos pulsos, isto é, o primeiro compasso apresenta-se dentro dos padrões assimétricos da estruturação do samba, ao passo que no segundo compasso essa característica não é observada.

A célula rítmica transcrita na figura 6 poderia ser entendida como um agrupamento de $(3+2) + (3+2+2+2+2)$. Em especial porque o cavaquinho reforça o início do segundo agrupamento. Disto deriva o caráter pesado do acompanhamento:



$$(3 + 2) (3 + 2 + 2 + 2 + 2)$$

Figura 7 - *Time-line* observado em *Viaduto Santa Efigênia* (1978), como se apresenta no cavaquinho.

⁴⁹ Não foram encontradas sistematizações para um *time-line* “típico” do samba de São Paulo, entretanto, pode-se identificar uma variação do *time-line* de *Viaduto Santa Efigênia* em relação àquele atribuído ao samba do Rio de Janeiro como seqüência padrão.

Sandroni (2002) comenta que no período de 1928-1930 podia ser encontrado um agrupamento como o apresentado na figura 7, e diferente daquele de 7 e 9 pulsos que se tornaria paradigmático com o samba do Estácio. Segundo o autor essa versão

(...) consiste em trocar de lado um dos agrupamentos binários, ficando apenas um de um lado e quatro do outro: $(2+3) + (2+2+2+2+3)$, ou 5+ 11. Ela [versão] compartilha com a anterior a assimetria e a interpolação de valores ternários entre binários, que é o que distingue ambas dos compassos ocidentais. Mas essa outra versão possibilita a realização de variantes mais cométricas do que a primeira. Isto me faz pensar que pode ser encarada como “versão de transição”, mais facilmente assimilável por intérpretes e público do período de instalação do novo estilo de samba (SANDRONI, 2001, p. 37).

Deve-se esclarecer que o cavaquinho, na qualidade de um instrumento de cordas, possui características sonoras distintas de um instrumento de percussão. Neste sentido, a redução apresentada na sequência da figura 7 deve-se ao fato de que entre os valores sonorizados grafados na partitura existem valores “abafados” ou “repicados”⁵⁰, cuja grafia não seria necessária para a transcrição do *time-line* executado naquela célula rítmica como um todo.

Cabe salientar que o tamborim é o instrumento mais comumente utilizado como marcador da sequência sonora do *time-line*. Entretanto, na canção analisada, o cavaquinho é o instrumento que cumprirá o papel do tamborim na execução da sequência sonora, do *time-line* da música. Por se tratar de uma sequência rítmica, é comum que se utilize algum instrumento de percussão para essa marcação, embora Mukuna aponte para o fato de que em uma instrumentação em se que priorize a presença de instrumentos de cordas, o cavaquinho é comumente utilizado na execução do *time-line*. (MUKUNA, 2006, p.92)

Como anteriormente comentado, apesar das variações de padrões de *time-line*, não há uma sistematização que aponte para a existência de um *time-line* típico do samba paulistano. Além disso, cabe ressaltar que a intenção deste trabalho não consiste em esgotar o tema referente às variações de *time-line* do samba brasileiro,

⁵⁰ Termo técnico referente à execução do instrumento. Trata-se, pois, de uma forma de tocar em que o músico após realizar um movimento descendente com a palheta, realiza um movimento curto e abafado no sentido contrário do primeiro.

mas sim, em utilizar a noção dessa ferramenta analítica para compreender a canção selecionada. Neste sentido a variação encontrada em *Viaduto Santa Efigênia* não pode ser generalizada como um modelo de variação própria do samba paulistano ou especificamente do samba de Adoniran Barbosa. Deve-se entender esta variação na qualidade de especificidade estrutural pertinente a este samba.

Por fim, do ponto de vista harmônico, a canção foi composta na tonalidade de dó menor, apresentando uma estrutura que não desvia significativamente de seu centro tonal, assim, os encadeamentos de acordes são os seguintes:⁵¹

ESTRUTURA HARMÔNICA DE VIADUTO SANTA EFIGÊNIA	
Parte A	Cm-C7-Fm-Bb7-G7-Cm
Parte B	Fm-Cm-Fm-Eb ⁰ -Cm-Fm-D7-G7-Cm
Refrão	Fm-Bb7-Eb7-G7-Cm-G7-Cm

Figura 8 - Tabela da estrutura harmônica de *Viaduto Santa Efigênia*.

3.2 Figurativização

Figurativizar aqui quer dizer fazer parecer uma situação de comunicação do dia-dia.⁵²

Figurativização, como anteriormente comentado, é o processo por meio do qual o ouvinte é remetido a situações enunciativas do cotidiano, a partir do uso de determinadas referencializações que conferem à canção a familiaridade do discurso oral. Assim, na figurativização “(...)o destinador tenta fazer com que o ouvinte seja capaz de reconhecer na canção uma situação de locução possível na vida cotidiana”,

⁵¹ A partitura completa encontra-se na seção de anexos.

⁵² TATIT, 1986: p.7

ou seja, o destinador visa gerar a sensação de que a situação relatada na canção, além de ser possível, está acontecendo no momento em que esta é executada. (TATIT, 1986).

Para remeter o ouvinte a alguma situação de seu cotidiano, entretanto, alguns recursos composicionais são utilizados no domínio textual e melódico. No âmbito textual os elementos característicos de uma figurativização são representados pela presença dos dêiticos, no âmbito melódico, a significação se dá por meio dos tonemas.

Em linhas gerais, um dêitico consiste em um elemento lingüístico utilizado para caracterizar uma situação de locução, isso significa que a função principal desse elemento é presentificar a situação enunciativa da canção pelo uso de imperativos, vocativos, demonstrativos⁵³ e marcadores espaciais e temporais, assim, “(...) o papel dos dêiticos é lembrar, constantemente, que por trás da voz que canta há uma voz que fala.” (TATIT, 2002: p.21).

Pode-se dizer que, *grosso modo*, os dêiticos vocativos possuem, em geral, função de apelo, de chamamento; os dêiticos imperativos estabelecem uma relação direta entre o destinador e o destinatário, tornando viva a situação enunciativa. Na primeira frase da canção *Viaduto Santa Efigênia* identifica-se a presença de um exemplo de dêitico vocativo, em que o destinatário chama sua interlocutora: “Venha ver, venha ver, Eugênia”.

Na seqüência é possível visualizar a disposição entre melodia e letra desse trecho no diagrama abaixo:

⁵³ Os dêiticos demonstrativos e de gestualidade, como os demais dêiticos, servem para presentificar a situação enunciativa e podem indicar aspectos próprios da linguagem oral.

Tatit apresenta em seu livro *Eficácia e Encanto da Canção* um exemplo desses dois tipos de dêiticos. O trecho da letra foi retirado da canção *Lamento da lavadeira* (1962) de Monsueto/Nilo Chagas/ João Violão.

Vale a pena citar a explicação do autor acerca do fragmento :”Sabão, um pedacinho *assim*”. Tatit comenta que “(...) *assim* pode ser convertido em “*deste* tamanho” e o monstrativo “*deste*” pressupõe uma gestualidade em que o indicador se alinha com o polegar e complementa visualmente a informação lingüística” (TATIT, 1986: p.22)

Assim, cabe salientar que existe, já nesse primeiro diagrama, uma relação de “frente” e “fundo” no que se refere à figurativização e a passionalização. Com relação ao caminho melódico transcrito neste primeiro diagrama, deve-se prestar atenção nos registros agudos entoados pelo interlocutor, pois, de acordo com Tatit (1998), os saltos melódicos em direção à região aguda indicam focos de tensão (tensão física -> tensão emocional/melódica) da narrativa. Deste modo, a nota mais aguda da tessitura total da canção é atingida logo no primeiro trecho, antecipando ao ouvinte o estado disjuntivo da narrativa, isso significa que “(...) suas tensões internas [do interlocutor] são transferidas para a emissão alongada das frequências e, por vezes, para as amplas oscilações de tessituras” (TATIT, 2002: 22).

Do ponto de vista figurativo, a seqüência narrativa de *Viaduto Santa Efigênia*, apresenta, ainda, a utilização de dêiticos⁵⁴ espaciais e temporais que servem para presentificar a situação em um tempo e espaço do “aqui e agora” dentro da letra da canção. O trecho mencionado é o seguinte: “Foi aqui que você nasceu, foi aqui que você cresceu”⁵⁵. Neste exemplo é possível vislumbrar o aspecto espacial e temporal presentes no conteúdo narrativo que se refere ao nascer e ao crescer.

2

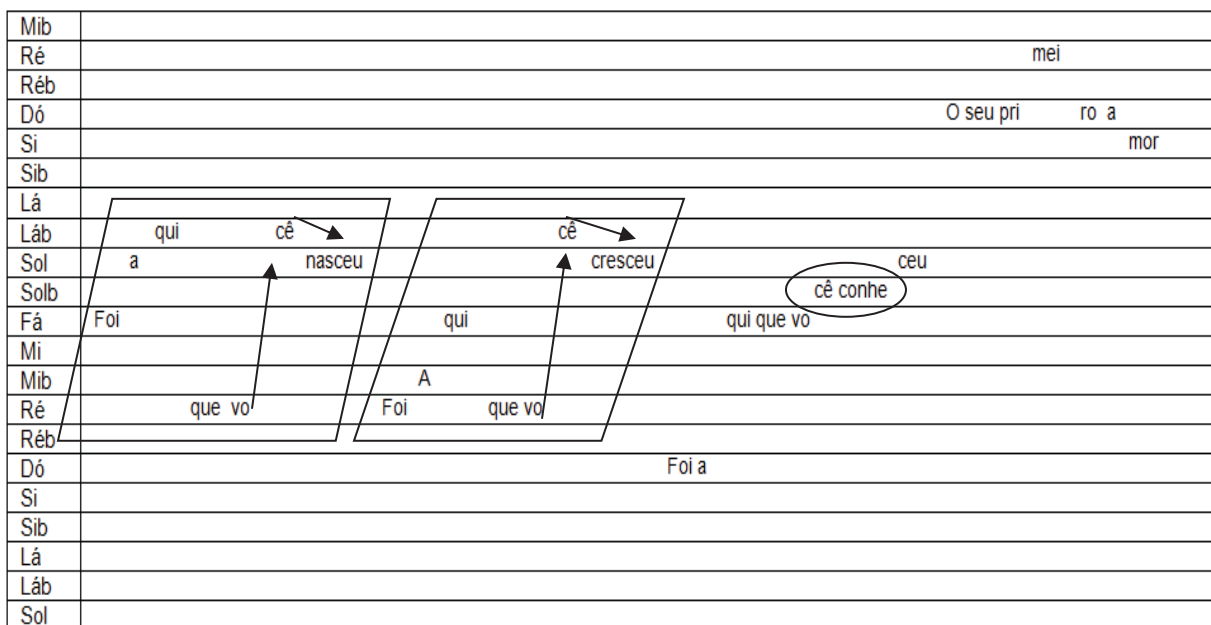


Figura 10 - Diagrama 2 - *Viaduto Santa Efigênia* (1978)

⁵⁵ Trecho extraído da letra do samba *Viaduto Santa Efigênia* (1978).

Nesse segundo diagrama há uma relação simultânea dos processos persuasivos, no sentido de que, do ponto de vista melódico, observa-se características de tematização, ou seja, reiteração melódica ao falar de elementos de mesma natureza, neste caso, os estágios da vida passados no mesmo lugar. Entretanto, no âmbito textual a demarcação espacial realizada por meio do dêitico “aqui”, coloca em primeiro plano o valor figurativo deste trecho ao presentificar a situação narrada.

Nota-se na última parte do diagrama uma movimentação melódica dissonante que assegura o caráter de tensividade deste fragmento da canção, nesse caso, a melodia sugere ao ouvinte a apreensão da tensão emocional da narrativa. Esse trajeto melódico é realizado por meio da passagem por três semitons, culminando, na seqüência, em um salto melódico de cinco semitons. Essa passagem apresenta-se nas sílabas circuladas do diagrama.

No que se refere ao domínio musical propriamente dito, os tonemas derivam da entoação da fala e são constituídos pelas terminações de frases melódicas e podem apresentar-se sob três formas: ascendentes, suspensivos – quando permanecem na mesma freqüência – e descendentes. Segundo Tatit, os tonemas são os principais elementos na geração de significação na canção, no sentido de que a terminação melódica reveste de sentido o texto cantado.

Neste sentido, ao utilizar um tonema ascendente ou suspensivo, o interlocutor sugere ao ouvinte uma noção de continuidade, ou seja, de que há algo que ainda será dito. Esse recurso é articulado com êxito em *Viaduto Santa Efigênia* no fragmento circulado diagrama 2 anteriormente apresentado⁵⁶. Nessa passagem, o compositor optou por realizar um tonema ascendente sobre a palavra “conheceu”, sugerindo a partir do âmbito melódico a continuidade de seu discurso, o qual apresenta como complemento a expressão: “o seu primeiro amor”. O prolongamento rítmico da última sílaba da palavra “conheceu” não pode ser visualizado no diagrama do modelo de Tatit, considerando que esta diagramação não contempla a instância rítmica. Assim, segue abaixo o exemplo do trecho correspondente em partitura:

⁵⁶ Ver Diagrama 2 na página 55



Figura 11 – Trecho de *Viaduto Santa Efigênia*

Ainda percorrendo sobre o tonema enquanto elemento gerador de significação na canção, o tonema descendente, corresponde a noção de repouso e terminatividade. Além dos dêiticos e dos tonemas, a figurativização pode apresentar como recursos de persuasão a presença de diálogo na letra da canção e a acomodação da melodia aos acentos do texto cantado.

Abaixo se apresenta um exemplo de tonema suspensivo, recurso composicional que sugere uma continuidade no texto da narrativa:

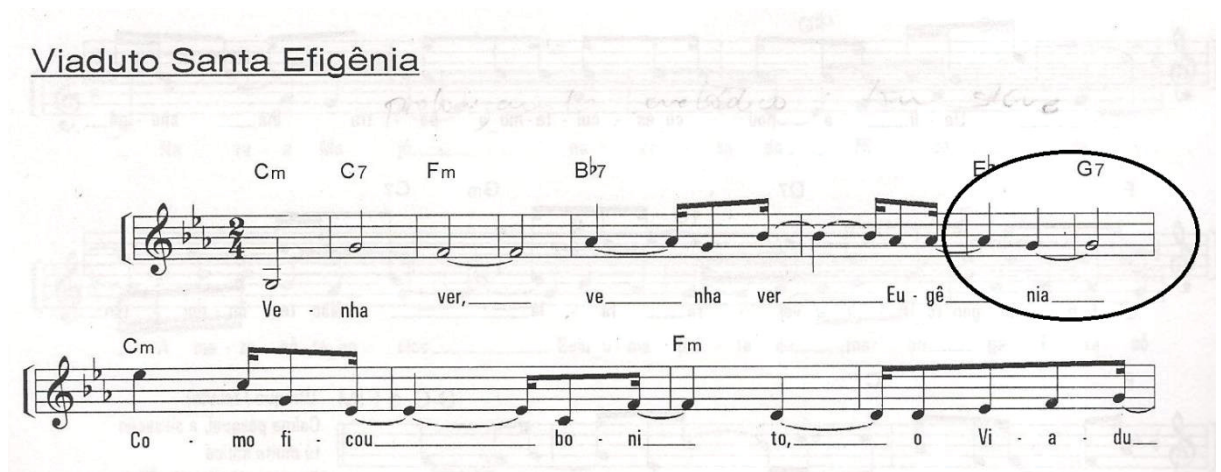


Figura 12– Trecho da partitura de *Viaduto Santa Efigênia*- Adoniran Barbosa

Nesse caso, o prolongamento da melodia no trecho circulado acima gera no ouvinte a expectativa do que será dito.

Se no âmbito textual a principal marca da figurativização se mostra pela presença de dêiticos (*deitização linguística*), no âmbito melódico esse processo

também possui suas especificidades. Ao descrever os critérios tipológicos da melodia, Tatit comenta alguns aspectos da construção melódica que caracteriza a figurativização, apontando como principal recurso neste tipo de persuasão o “desinvestimento do percurso melódico”, em outros termos, o percurso melódico empreendido não apresenta grandes saltos intervalares, aproximando-se das nuances do discurso oral.

É quando a sonoridade não importa mas sim a compreensão abstrata como na linguagem oral. Nesse sentido, a (relativa) precisão dos tonemas (descendentes/ não descendentes) contrasta com a instabilidade geral dos contornos que podem ser alterados a cada instante e até anulados em proveito da clareza do texto. A melodia radicalmente figurativa não pretende dizer além do que já está no texto linguístico. Passaria muito bem sem ser notada: figurativiza a fala cotidiana. (TATIT, 1998: p.143)

Ao se empregar uma distensão dos parâmetros musicais tais como altura e duração das notas, ao acomodar a melodia ao texto, a atenção do ouvinte é transferida para a situação enunciativa proposta na canção.

Pela figurativização captamos a voz que fala no interior da voz que canta. Pela figurativização, ainda, o cancionista projeta-se na obra, vinculando o conteúdo do texto ao momento entoativo de sua execução. Aqui, imperam as leis de articulação linguística, de modo que compreendemos o que é dito pelos mesmos recursos utilizados no colóquio (TATIT, 2002: p.21)

De modo conciso, pode-se afirmar que o processo de persuasão figurativa faz referência à uma situação cotidiana, apresentando como elementos identificadores: os dêiticos e os tonemas. Em termos textuais, as letras apresentam deitização, em termos melódicos, as construções podem variar segundo as acentuações do texto com inflexões instáveis próximas do discurso oral. A canção *Saudosa Maloca*, de Adoniran Barbosa, é um exemplo de figurativização mencionado por Tatit. O exemplo seguinte foi retirado da apresentação original do livro *Canção, eficácia e encanto* (1986), do próprio Tatit:

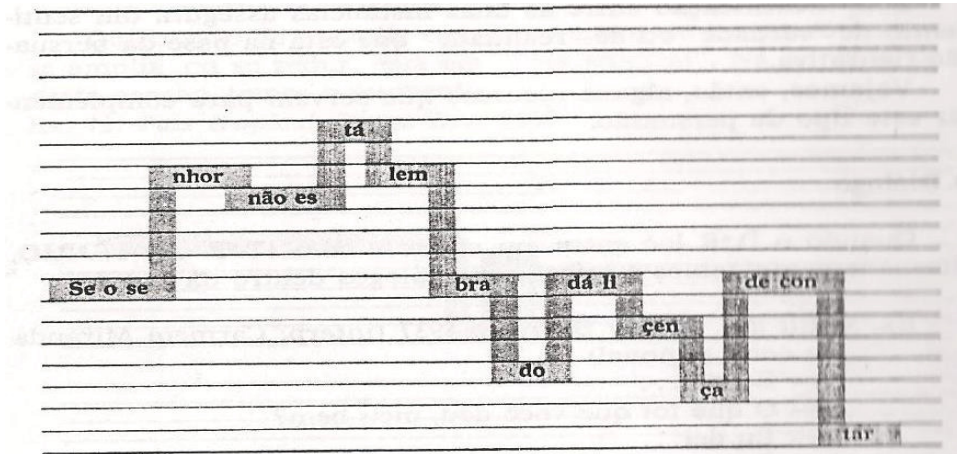


Figura 13 – Exemplo de figurativização - (TATIT, 1986: p.9)

Abaixo se encontra o trecho correspondente na partitura.

Figura 14 – Trecho da partitura de Saudosa Maloca - Adoniran Barbosa

Tatit comenta que a principal característica figurativa desse trecho reside no fato do interlocutor se dirigir à outra pessoa, o “Sinhô”, que compõe a cena em um plano narrativo localizado no tempo presente. Note-se que desinvestimento do percurso melódico da composição, isto é, a semelhança do percurso melódico com a entoação da fala, sugere ao ouvinte uma aproximação do discurso oral.

3.3 Passionalização

Há como que um sentimento de solidariedade com o momento passional vivido pelo interlocutor. Esta solidariedade despertada pela canção é o resultado de um processo de persuasão passional.⁵⁷

Toda canção contém, inevitavelmente, algum aspecto de figurativização, em função do uso da linguagem oral. Entretanto, esse tipo de persuasão pode ser intercalado com outros estados persuasivos dentro de uma mesma canção. A *passionalização* é um processo de persuasão em que o destinador insere seus estados psíquicos na canção. Isso significa que na *passionalização* há a inserção do destinador em seu discurso por meio do relato de algum estado disjuntivo – no sentido de tensão emocional, de algum desequilíbrio que visa ser dissolvido em um novo estado conjuntivo. Pode-se, então, dizer que na *passionalização* a intenção é comover o ouvinte por meio da situação narrada em texto e, pelo modo como ela é narrada em melodia.

No processo de sobremodalização (*passionalização*) entre o destinador locutor e o destinatário ouvinte, frequentemente o destinador locutor faz com que o destinatário ouvinte se emocione com a canção comunicada. (TATIT, 1986: p.26)

Do mesmo modo como na figurativização, existem alguns elementos característicos da *passionalização*, tanto no âmbito textual quanto no âmbito melódico. Em termos textuais, Tatit comenta que “(...) enquanto a deitização busca a situação extradiscursiva, extra-canção, a modalização procura instalar o destinador locutor no interior de seu discurso” (TATIT, 1986). Modalização refere-se, como anteriormente mencionado, às relações modais que estabelecemos com aquilo que fazemos. Nesse sentido, Tatit propõe que, a partir do texto é possível identificar as modalidades que determinam a figura passional, suas possibilidades e limitações de ação de acordo com o arranjo de modalidades do plano narrativo. A construção do discurso passional baseia-se na tensividade narrativa que opõe um estado disjuntivo (desequilíbrio) a um estado conjuntivo (equilíbrio). As temáticas dessas canções estão

⁵⁷ (TATIT, 1986: p. 26)

geralmente ligadas a situações amorosas ou à perda de algum objeto de desejo. Pode-se tomar como um exemplo um trecho da canção *Despejo da Favela*, em que o caráter disjuntivo da situação enunciativa evidencia-se logo em um primeiro momento por meio da expressão: “contra o seu desejo”⁵⁸.

Retomando o foco para *Viaduto Santa Efigênia*, do ponto de vista textual, a letra desta canção apresenta uma situação passional em que o interlocutor se dirige à figura de Eugênia a fim de amenizar seu sofrimento, informando-a que a demolição do referido viaduto não ocorreu e, que o mesmo foi reformado

Um aspecto marcante da construção textual desta canção pode ser observado na organização cronológica da narrativa apresentada pelo compositor: a princípio não se pode definir o caráter do texto, no sentido de que o teor passional do mesmo só é claramente apresentado no momento em que o interlocutor menciona no trecho III⁵⁹, a lembrança sobre uma argumentação da personagem Efigênia. Cabe, porém, ressaltar que a construção melódica caracterizada pela utilização de saltos melódicos em ampla tessitura, antecipa ao ouvinte, nos trechos I e II, a atmosfera passional de que se reveste a canção de um modo geral. Ao explicitar o receio de Efigênia pela demolição do viaduto que faz parte de sua história de vida, a perspectiva passional evidencia-se por completo em texto e melodia.

No decorrer da narrativa, o interlocutor apresenta reiteradas vezes as ligações emocionais de Eugênia com aquele espaço, relatando as suas passagens por ali ao longo do tempo. Do ponto de vista figurativo, a demarcação do espaço por meio do uso repetido do dêitico espacial “aqui”, tem como função presentificar “(...) o tempo e o espaço da voz que canta. O papel dos dêiticos é lembrar, constantemente, que por trás da voz que canta há uma voz que fala” (TATIT, 2002: 21), ou seja, presentificar a situação enunciativa da canção de tal modo que o ouvinte se identifique com ela.

Apesar da canção começar com um dêitico vocativo e imperativo, elemento de chamamento que serve para inserir o destinatário na narrativa, a “voz” de Eugênia não aparece em nenhum momento na canção, salvo na fala do interlocutor, no último verso: “(...) quero ficar ausente, o que os olhos não vêem o coração não sente”, ou seja, esta seria a fala de Eugênia reproduzida na voz do interlocutor.

⁵⁸ O trecho completo é esse: “Quando o oficial de justiça chegou, lá na favela
E contra seu desejo entregou prá seu Narciso
Um aviso, uma ordem de despejo.”

⁵⁹ Ver página 33.

Se, por um lado existe algum tipo de tensão emocional no texto, por outro, na melodia essa tensão se manifesta por meio de alguns recursos específicos. O cerne da proposta de Tatit é o estudo da compatibilidade entre letra e melodia, assim, na descrição dos critérios tipológicos da construção melódica, o autor tece uma analogia no sentido de evidenciar que grau de compatibilidade entre elementos textuais e musicais pode ser alcançado no trabalho do cancionista.

A configuração de um estado passional de solidão, esperança, frustração, ciúme, decepção, indiferença etc., ou seja, de um estado interior, afetivo, compatibiliza-se com as tensões decorrentes da ampliação de frequência e duração. Como se à tensão psíquica correspondesse uma tensão acústica e fisiológica de sustentação de uma vogal pelo intérprete. (TATIT, 1998: p.103)

Ao comentar sobre os aspectos tipológicos da construção melódica na *passionalização* pode-se considerar como elementos fundantes da melodia na *passionalização*, o prolongamento das durações – com ênfase nas durações vocálicas – e a ampliação da tessitura melódica – com ênfase em saltos intervalares para região aguda. Desse modo, “(...)ao investir na continuidade melódica, no prolongamento das vogais, o autor está modalizando todo o percurso da canção com o /ser/ e com os estados passivos da paixão (é necessário o pleonasma).” (TATIT, 2002, p.22).

Nesse caso, assim como na figurativização, os tonemas (ascendentes e suspensivos) garantem a presença do estado de tensão apresentado na narrativa, justamente por indicarem com seu percurso melódico uma situação não conclusiva, salientando a disjunção.

Essa progressão melódica em direção ao agudo observada no diagrama 3 figura como uma condução passional, sucedida em termos textuais, pela revelação da lembrança (diagrama 4) do enunciador referente à fala de Eugênia.

3

Mib	
Ré	
Réb	
Dó	
Si	
Sib	
Lá	
Láb	lembro
Sol	me
Solb	se que
Fá	que demolis
Mi	to
Mib	Eu
Ré	que uma
Réb	no
Dó	sem
Si	a
Sib	vi
Lá	o
Láb	dia em
Sol	

Figura 15 – Diagrama 3 - Viaduto Santa Efigênia (1978)

Um aspecto interessante a ser observado no diagrama 3, relaciona-se à incidência do mesmo motivo inicial encontrado no diagrama anterior e nos demais diagramas ao longo da canção. A reiteração é um recurso coesivo de composição, em outros termos, a reiteração propicia ao ouvinte uma familiarização com a composição por meio da repetição de elementos identitários da canção. A variação no trajeto melódico reforça o sentido passional da narrativa. Observa-se que o compositor opta por realizar um caminho descendente abrupto à tônica da canção, para, em seguida, retomar o curso de sua narrativa mediante um salto de sete semitons que incide, justamente, sobre a expressão “demolissem”. Essa inflexão melódica é repetida em seguida sobre termo “viaduto”. De acordo com Tatit (1998) o esforço fisiológico do salto melódico visa revestir o texto de significação passional, a fim de comover o ouvinte com a situação narrada. No diagrama seguinte o interlocutor revela o que Eugênia supostamente lhe havia dito:

4

Mib	
Ré	
Réb	
Dó	
Si	
Sib	
Lá	
Láb	te
Sol	tris
Solb	
Fá	de za
Mi	
Mib	
Ré	você
Réb	
Dó	usava lu to
Si	
Sib	
Lá	
Láb	
Sol	

Figura 16 – Diagrama 4 - Viaduto Santa Efigênia (1978)

Nota-se nesse fragmento da canção que o tonema ascendente da palavra “interior”, sugere ao ouvinte a sensação continuidade narrativa, em outros termos, o ouvinte tem a impressão de que algo ainda será dito pelo enunciador. Neste caso, o sentido de disjunção é evidenciado pela incompletude da modalidade do /poder/, isso significa dizer que Eugênia não pode fazer nada para impedir a demolição, entretanto, pode amenizar seu sofrimento retirando-se da cena⁶⁰ pois a modalidade do /querer/ lhe é parcialmente contemplada no diagrama 5, a seguir:

⁶⁰ Consultar trecho IV na página 33.

5

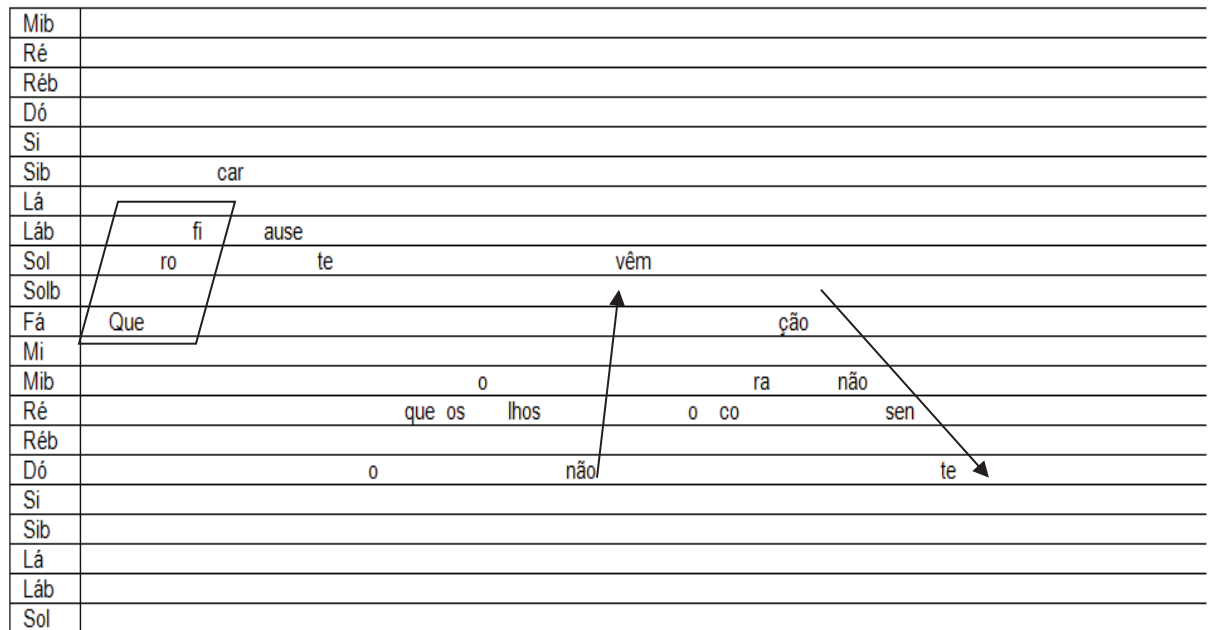


Figura 17 – Diagrama 5 - Viaduto Santa Efigênia (1978)

Aqui, quando o enunciador reproduz a fala de Eugênia, um ponto a ser observado é a inflexão melódica compreendida na expressão “o que os olhos não vêem”, dado que este salto melódico de semitons incide justamente entre as sílabas “não vêem”, um caminho utilizado pelo compositor que serve para enfatizar a *passionalização* e aponta, de certo modo, para a ausência consciente da modalidade /saber/ transposta na expressão “não ver”, ou seja, “o que os olhos não vêem o coração não sente.”

O tonema descendente utilizado na palavra sentir encerra a narrativa a partir do repouso das tensões melódicas sobre a tônica. Tatit afirma que

Pelos tonemas, reconhecemos não só as afirmações, as interrogações, as suspensões mas também as hesitações, as insinuações, os apelos e outras sutilezas da linguagem oral. Dispositivo extremamente funcional, os tonemas podem ser observados toda vez que se configure um sentido melódico. Daí sua incidência de emprego no campo da canção (TATIT, 2002: p.259).

Deste modo, este recurso oriundo da entonação da fala, opera como elemento de significação daquilo que está sendo dito melodicamente. Ao tonema descendente

competete à noção de terminatividade, ou seja, esse recurso composicional reforça a ideia de que não ha nada mais a ser dito pelo enunciador da canção.

3.4 Tematização

A *tematização*, em linhas gerais, relaciona-se com a noção de exaltação. Tatit refere-se à tematização como um processo diretamente ligado

(...) às construções de personagens (baiana, malandro, eu), de valores-objetos (o país, o samba, o violão) ou, ainda, de valores universais (bem/mal, natureza/cultura, vida/morte, prazer/sofrimento, atração/repulsa) (TATIT, 2002: p. 23).

A exemplo da *figurativização* e da *passionalização*, a tematização também possui elementos caracterizadores no âmbito textual e no âmbito melódico. Nesse caso, tanto no domínio linguístico quanto no domínio melódico, os elementos reiterativos – aqueles que qualificam de algum modo o “ser” em exaltação – são responsáveis pela eficácia da tematização.

Ao comentar sobre a tematização, Tatit argumenta que

(...) o recurso de maior significação melódica é a reiteração. Através dela, podemos reconhecer o que já ouvimos e prever o que ainda ouviremos. Quanto mais reiteração maior independência melódica. A melodia se basta. Ela apresenta tantas vezes os mesos elementos que eles se tornam evidentes e de definem como “temas” (TATIT, 1986: p. 47).

Em seguida, observa-se uma passagem de *Viaduto Santa Efigênia* em que esse recurso composicional é utilizado por Adoniran Barbosa. O compositor optou por trabalhar com recursos característicos da tematização no que se refere ao domínio melódico, em outros termos, a reiteração melódica ao falar de elementos de mesma natureza: os estágios da vida passados no mesmo lugar (a noção de nascer, crescer).

2

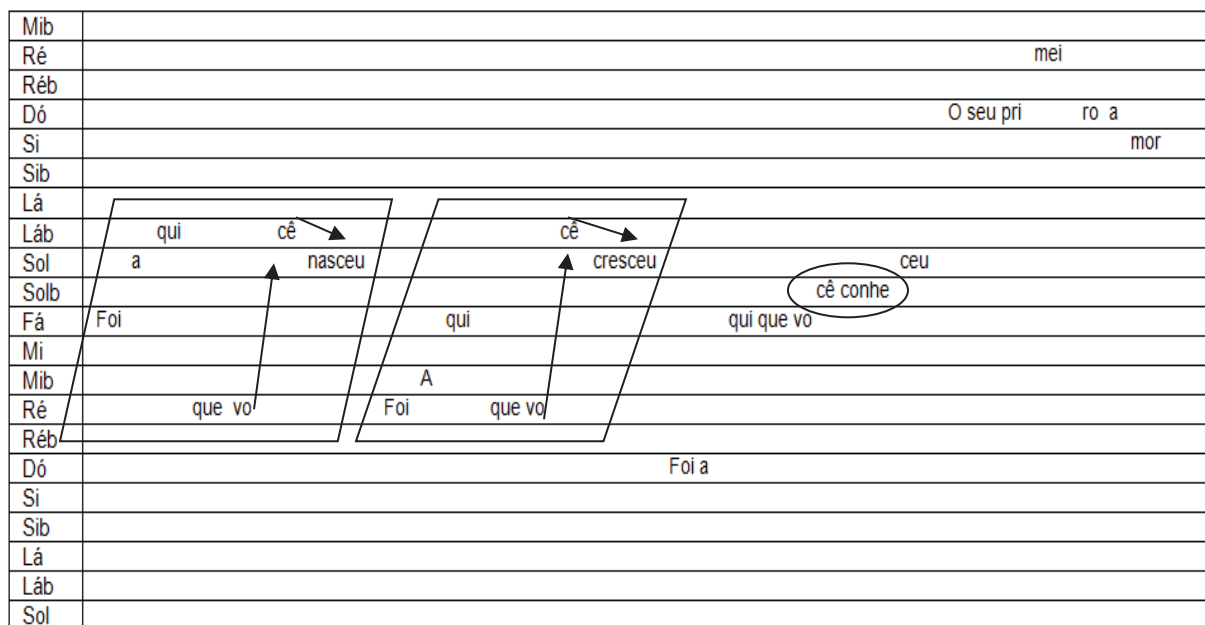


Figura 18 - Diagrama 2 - Viaduto Santa Efigênia (1978)

O autor apresenta como exemplo um trecho da canção *Águas de março* de Tom Jobim, 1974, uma vez que nele é possível se verificar com clareza a reiteração melódica e narrativa, pontos fundantes da tematização nesta composição.

O trecho acima comentado é o seguinte⁶¹:

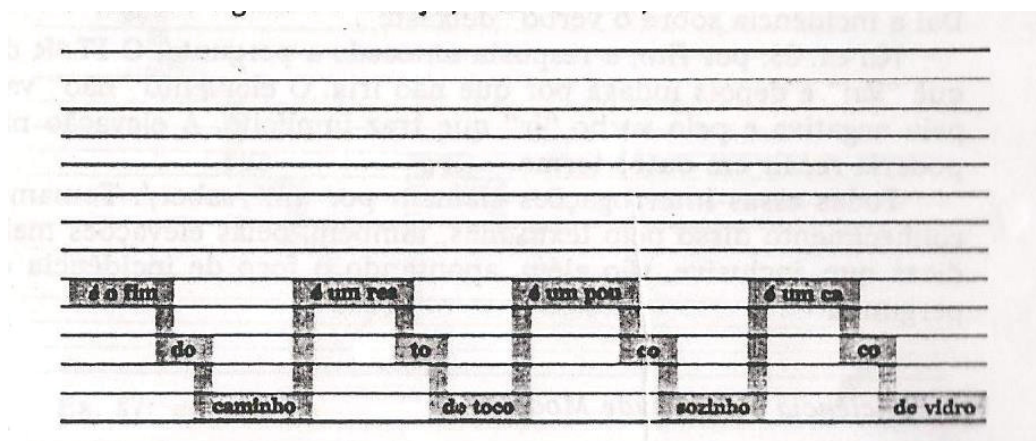


Figura 18- Exemplo de tematização- (TATIT, 1986: p.47)

⁶¹ Diagramação retirada do livro *Eficácia e encanto*, 1986, p.47

É possível afirmar que a tematização não foi um processo persuasivo recorrente em *Viaduto Santa Efigênia*. Entretanto, vale citar como exemplo a predominância desse processo na canção *Bom dia tristeza*, composta por Adoniran Barbosa em parceria com Vinícius de Moraes. Em termos textuais o elemento de exaltação é a “tristeza”, que aparece reiteradas vezes na letra da canção.

4. SONORIDADE EM *VIADUTO SANTA EFIGÊNIA*

A análise apresentada até agora tomou o texto ou a sonoridade na direção, ao menos em parte, de uma demonstração da aplicação do modelo semiótico de Tatit e da aplicação do *time-line* – enquanto ferramenta analítica para músicas de matrizes africanas. Entretanto, a demonstração da validade de uma teoria figura como um dos atributos possíveis de um processo analítico. Neste sentido, toma-se como ponto de partida para a discussão proposta nesta seção, a reflexão do musicólogo alemão Carl Dahlhaus (1983). O autor afirma que uma análise musical deve prestar-se ao papel de desenvolver novas teorizações ou, apontar para as especificidades que distinguem a obra analisada de outras obras, em seus próprios termos:

A análise musical, para dizê-lo com um lugar comum, é ou meio ou um fim. Ou ela aponta para teorização e é assim o seu primeiro passo; ou ela tenta fazer justiça a uma obra musical enquanto uma particular conformação individual. (...) Análises que mereçam este nome são, por um lado, esforços para demonstrar a validade de uma teoria (...); elas revelam menos sobre a obra do que sobre a teoria. Por outro lado, uma análise deveria isolar as características que distinguem a estrutura (...) de uma obra, daquela de outra. (...) Uma análise que não funcione como uma demonstração ou prova de uma teoria, nem como uma transcrição conceptual das particularidades de uma obra, é portanto desnecessária: ela se mostra como uma mera aplicação de uma nomenclatura, de etiquetas, que não diz nada porque não tem propósito” Carl Dahlhaus, *Analysis and value judgement* (Hillsdale, NY: Pedragon Press, 1983)

Deste modo, apresenta-se na seqüência algumas sugestões de porque a gravação de *Viaduto Santa Efigênia*, realizada pelo próprio Adoniran Barbosa em parceria com o compositor Carlinhos Vergueiro em 1980, é particularmente importante do ponto de vista musical, motivando a realização desse trabalho. O intuito desta seção é estudar *Viaduto Santa Efigênia* a partir daquilo que soa particular em seu registro sonoro e, não apenas por meio de documentos escritos.

Do ponto de vista histórico, ao se pensar a análise da canção popular, é inevitável deparar-se com certas posturas dicotômicas em relação ao objeto de estudo. Essa prática deve-se, ao menos em parte, ao enfoque que se deseja dar à análise dentro de um campo de estudos. Neste sentido, nota-se uma tendência em

utilizar modelos analíticos que priorizem, ora os aspectos narrativos da letra da canção, ora aspectos próprios do domínio musical. Napolitano (2002) comenta que

Quase sempre, ao menos na área de humanidades (sobretudo história), o pesquisador opta por analisar a “letra” da canção, priorizando esta instância como a sua base de leitura crítica. Este recorte, por mais justificado que seja traz em si alguns problemas: além de reduzir o sentido global da canção, desconsidera aspectos estruturais fundamentais da composição deste sentido, como arranjo, melodia, o ritmo e o gênero. (NAPOLITANO, 2002, p.96)

Isto é, entende-se que a relevância social de uma canção manifesta-se pelo modo como esta articula a mensagem verbal a partir de sua estrutura sonora, inserindo-se em seu contexto social. Assim, é necessário escutar a canção como um complexo de elementos indissociáveis em sua existência como tal. (NAPOLITANO, 2002, p.96).

Considerando que o procedimento analítico adotado neste trabalho apoiou-se na utilização de partituras ou diagramas como material fundamental para a análise, uma reflexão acerca do registro de áudio de *Viaduto Santa Efigênia* pode aproximar-se do “sentido global” a que se refere Napolitano.

Além disso, ao discorrer acerca da prática analítica realizada por estudiosos de música, o musicólogo italiano Franco Fabbri⁶² argumenta que

Uma crítica que é dirigida freqüentemente à musicologia tradicional é que suas análises são baseadas mais sobre a partitura do que sobre a música como é tocada. (...) É com a escrita que se forma aquele ‘pensamento linear’ que está por trás de toda concepção gráfica do desenvolvimento musical. Não obstante deve-se reconhecer que mesmo nos limites daquele pensamento a musicologia acadêmica soube perceber a importância crescente do timbre na música ‘culta’ de nosso século. Os musicólogos acadêmicos têm ouvidos, ainda que tendam a usá-los sob a direção dos olhos. Os estudiosos da popular music têm ouvidos? Deveriam tê-los, dado que é da parte deles que são formuladas mais freqüentemente as críticas acenadas acima. Alguns deles as têm seguramente, e nos forneceram exemplos e modelos de análise musicológica que podem ser propostos bem além do uso restrito no conjunto da popular music. Mas os outros? Os outros têm olhos, grandes olhos ‘como da Betty Davis’. A sua atenção a tudo aquilo que se pode ver é desmedida, dos textos dos velhos *broadsides* aos estilos de comportamento nas bandas juvenis, da tipografia das capas de discos à vídeo-música. O vídeo oferecerá indubitavelmente nos próximos anos inumeráveis oportunidades de

⁶² Franco Frabbri, “Il suoni di chi? Popular music e tecnologia”, in *Il suono in cui viviamo: saggi sulla popular music* (Milão: Il Saggiatore, 2008), 278-9.

pesquisa (...). Mas se poderia também suspeitar que a vídeo-música traga um certo alívio teórico a todos os entusiastas do olho, finalmente livres da necessidade de estudar o seu objeto também com os ouvidos.

(FABBRI, 2008, p 278-9)

A partir do registro fonográfico é possível observar uma série de especificidades que não são passíveis de observação em um registro de fontes escritas. Trata-se, pois, de aspectos ligados à organologia, arranjo, textura timbrística, entre outros.

Deste modo, uma característica a ser destacada na gravação *Viaduto Santa Efigênia* em 1980, relaciona-se à formação organológica que se diferencia pela economia de recursos tímbrísticos em relação ao tradicional conjunto de samba que é composto por cavaquinho, violão, bandolim⁶³, surdo, tantã⁶⁴, chocalho e tamborim. Em *Viaduto Santa Efigênia* observa-se a presença de surdo, cavaquinho, violão (realizando apenas a função de baixo), flauta transversal e chocalho.

Neste sentido, a falta do acompanhamento do violão gera uma lacuna no preenchimento do “tecido musical”, isto é, na textura resultante da combinação dos instrumentos utilizados na gravação desta canção. O violão aparece na gravação prestando-se ao papel de realizar o baixo como um violão de 7 cordas faz no choro.

Neste caso, o instrumento de cordas que sustenta o trajeto harmônico e melódico em primeiro plano na canção é representado pelo cavaquinho, cuja característica de execução revela-se por uma gama menor de variação timbrística no que diz respeito a regiões graves e agudas, se comparado ao violão. Assim, tem-se a impressão de incompletude no “pano de fundo” sonoro da canção em função da ausência do violão na sustentação harmônica.

Além disso, a organologia apresentada na gravação de *Viaduto Santa Efigênia* mostra-se peculiar em outros dois aspectos: o primeiro ponto revela-se pela linha rítmica executada pelo surdo. Na qualidade de instrumento responsável pela “marcação” da música, a utilização de dois surdos é a formação que comumente aparece nos conjuntos de samba, de acordo com Oliveira Pinto (2001)

⁶³O bandolim é um instrumento que aparece esporadicamente nas formação organológica tradicional do samba.

O banjo também pode ser citado como um instrumento secundário nessa formação.

⁶⁴O tantã é um instrumento de percussão em formato cilíndrico. Este instrumento também pode ser chamado de “rebolo”.

É a batida fundamental que caracteriza o sobe e desce rítmico do samba. (...) os sambistas falam de “pergunta e resposta”. Na bateria ambas são realizadas por dois surdos de tamanhos diferentes. Quando há apenas um surdo a primeira batida permanece abafada (ou seja, “surda”), a segunda solta, de sonoridade mais grave (OLIVEIRA PINTO, 2001, p. 93).

Tomando a afirmação de Oliveira Pinto, em que a noção de “pergunta e resposta” gera o que se entende por “sobe e desce” do samba, o que se nota de peculiar em *Viaduto Santa Efigênia* é a presença de um único surdo executando a marcação de pulso sem a diferenciação clara entre batida percutida e batida abafada. Em outros termos, o surdo executado em *Viaduto Santa Efigênia* não articula a noção de “pergunta e resposta” tradicional do samba. Essa particularidade de execução confere à este samba uma trama rítmica menos maleável no que se refere à prática realizada nos sambas cariocas. Isto é, ao escutar essa canção, a impressão que se tem é de que se trata, pois, de um samba “menos sincopado”.

Porém, não é apenas pela presença de um único surdo que *Viaduto Santa Efigênia* destaca-se. A execução de um surdo solo e sem variação de dinâmica talvez faça algum tipo de referência simbólica a cortejos fúnebres de sambistas, em que o instrumento marca a marcha dos presentes.⁶⁵

Já foi feita referência ao deslocamento do acento rítmico executado pelo cavaquinho. Este tipo de execução é considerado por Sandroni (2001) como característico de sambas mais antigos. Além do caráter pesado do acompanhamento, esta forma de execução confere à gravação um caráter saudoso, no sentido de uma inferência que parte de um estilo de samba do passado. A parte da flauta, que reproduz deslocadamente no tempo o contorno melódico, com pequenas alterações, ou o contorno rítmico, às vezes com exatidão como na frase “quero ficar ausente” do texto, reforça o caráter da melodia cantada. O violão pontuando o início e o fim da

⁶⁵ Uma ilustração dessa informação pode ser encontrada na reportagem sobre a morte do compositor Cartola. De acordo com a matéria, Cartola teria manifestado seu desejo para fosse tocado bumbo em seu enterro. Disponível em <http://almanaque.folha.uol.com.br/cartola.htm>.

Outro exemplo dessa utilização de bumbo solo em enterros de sambistas pode ser observada em uma matéria publicada sobre o sambista carioca Paulo da Portela, na qual relata-se “(...) O bumbo marcava a cadência, uma espécie de cantochão saía em fio de voz, dos lábios da multidão, as cuícas e o tarol acompanhavam surdamente”.

Disponível em <http://aladebaianas.com.br/w/novidades/181-paulo-da-portela-civilizador-dos-suburbios>.

peça com a mesma célula rítmico-melódica, mas em geral discreto e quase ausente, acentua como dito, a sensação de lacuna que caracteriza o sentido de vazio do tecido musical. Finalmente a voz de Adoniran Barbosa, áspera, que canta sem qualquer ironia, mas com seu forte sotaque ítalo-paulistano, enfeixa a sonoridade dramática, mas recolhida, da música como um todo: o viaduto ameaçado de demolição, afinal ainda está lá, restaurado e belo.

Toda a peça: o surdo fúnebre, o cavaquinho "antigo", a flauta que está sempre deslocada para um plano paralelo, o violão quase ausente, a voz rouca, tudo dá à *Viaduto Santa Efigênia*, o caráter saudoso, de um tempo perdido, que quase prenuncia a morte de Adoniran Barbosa quatro anos apenas depois de sua composição, e que marca, pela integração de cada elemento, o caráter de beleza evidente desta canção.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Esta pesquisa teve como objetivo apresentar uma análise do samba *Viaduto Santa Efigênia* (1978), tomando-se como recortes epistemológicos uma perspectiva etnomusicológica e semiótica. Deste modo, buscou-se apresentar alguns aspectos peculiares da referida canção, composto pelo sambista paulista Adoniran Barbosa.

Ao colocar em perspectiva as biografias de Adoniran Barbosa, buscou-se realizar uma breve exposição sobre as construções textuais que se fizeram recorrentes, de certo modo, em relação à legitimação da imagem de Adoniran Barbosa na figura de um “cronista da cidade”. Nesse sentido, o diálogo entre as biografias de Adoniran Barbosa realizado no escopo deste trabalho não teve como intenção efetuar um estudo da trajetória de vida do artista, uma vez que Rocha (2002) realizou um estudo aprofundado neste sentido.

Quanto à aplicação do *time-line* enquanto ferramenta analítica para o samba, verificou-se em *Viaduto Santa Efigênia* a presença de uma célula rítmica diferente daquela comentada por Sandroni (2001) em sua pesquisa sobre o samba carioca. A noção de *time-line* tem sido difundida no meio acadêmico de modo significativo nos últimos anos. Os primeiros trabalhos realizados com o uso dessa ferramenta, como anteriormente comentado, remontam à década de 1970 com as pesquisas de Joseph Nektia, Gerhard Kubik, e Kazadi Wa Mukuna. No Brasil, cabe destacar a contribuição dos trabalhos de Mukuna (2006), Oliveira Pinto (2001), Sandroni (2001) e Pitre-Vásquez (2008).

Assim, verificou-se que o *time-line* principal da canção *Viaduto Santa Efigênia* diferencia-se consideravelmente do *time-line* do samba carioca. Entretanto, não é possível tomá-lo como um padrão específico dos sambas de Adoniran Barbosa porque o mesmo não se mostrou recorrente em sua obra como um todo.

A comparação, ainda que não sistemática, entre o *time-line* comentado por Sandroni e o de outros sambas de Adoniran Barbosa, apontam para uma especificidade da obra escolhida para análise, uma vez que a maioria de seus sambas apresenta um padrão de *time-line* característico do samba carioca.

Trata-se, portanto, de interpretar o *time-line* de *Viaduto Santa Efigênia* como uma característica peculiar desta composição. O fato de não se apresentar como um

padrão recorrente em outras composições coloca em evidência o caráter especial da referida canção.

Assim, do ponto de vista histórico cabe ressaltar que Adoniran Barbosa compôs a canção *Viaduto Santa Efigênia* no ano de 1978, período em que o artista já era consagrado nacionalmente. Assim sendo, é possível supor que os aspectos musicais que, de algum modo podem ser associados ao samba rural paulista, relacionam-se muito menos à uma delimitação de fronteiras culturais que à uma sonoridade específica pretendida pelo compositor. No que concerne à estruturação rítmica de *Viaduto Santa Efigênia*, a presença de valores cométricos em seu *time-line* intercala-se com um trajeto melódico contramétrico, fator que assegura à composição características assimétricas típicas do samba. De acordo com Sandroni (2001), esse tipo de combinação entre acompanhamento cométrico e melodia contramétrica ocorre com frequência na prática desse gênero musical.

Do ponto de vista semiótico, a utilização do modelo analítico proposto por Luiz Tatit, permitiu observar *Viaduto Santa Efigênia* por outro prisma. Assim, ao estudar a canção em sua relação de compatibilidade entre melodia e letra, foi possível vislumbrar aspectos da composição que são pertencentes ao que Tatit denominou de *dicção* do compositor. Ou seja, pode-se observar um conjunto de características composicionais adotado pelo compositor nesta canção. Essa análise serviu como base para demonstrar a aplicação do modelo analítico elaborado por Tatit. Neste sentido, notou-se em *Viaduto Santa Efigênia*, a predominância da *passionalização*, do ponto de vista narrativo e do ponto de vista melódico. Esta observação apoiou-se na proposta teórica de Tatit, ressaltando a compatibilidade das escolhas feitas pelo compositor no âmbito textual e no âmbito melódico.

O caminho melódico empreendido nesta composição apresenta ampla variação de tessitura. Cabe salientar que essa escolha de trajeto melódico relaciona-se diretamente com o plano narrativo da letra de *Viaduto Santa Efigênia*. Entretanto, é possível observar semelhanças composicionais, do ponto de vista musical, em outras canções de Adoniran Barbosa.

Por fim, retoma-se Dahlhaus, quando o musicólogo afirma que, em linhas gerais, uma análise musical deve prestar-se ao papel de demonstrar uma teoria ou de apontar para as especificidades de uma obra, o que torna uma obra especial. Foi isto que se procurou fazer com *Viaduto Santa Efigênia* de Adoniran Barbosa.

REFERÊNCIAS

- ANDRADE, Mário. *Aspectos da música brasileira*. São Paulo: Martins MEC; Brasília, INL, 1975.
- ARANTES, Antônio. *Paisagens Paulistanas: transformações do espaço público*. São Paulo, Editora Unicamp, 1999.
- ARAÚJO, Samuel; PAZ, Gaspar; CAMBRIA, Viorenzo, organizadores. *Música em Debate: perspectivas interdisciplinares*. Rio de Janeiro: Muad X: FAPERL, 2008. 256p.
- BARBOSA, Adoniran. *O melhor de Adoniran Barbosa. Melodias e cifras originais para guitarra, violão e teclados*. São Paulo: Irmãos Vitale, 2000.
- BRITTO, Iêda Marques. *O samba na cidade de São Paulo (1900-1930): um exercício de resistência cultural*. São Paulo: FFCHL/USP, 1986. 114p.
- CALDAS, Waldenyr. *Luz Neon: canção e cultura na cidade*. São Paulo: SESC : Studio Nobel, 1995.
- CAMPOS Junior, Celso de. *Adoniran: uma biografia*. São Paulo: Editora Globo, 2004.
- DAHLHAUS, Carl. *Analysis and value judgement*. Hillsdale, NY: Pedragon Press, 1983
- FRABBRI, Franco. “*Il suoni di chi? Popular music e tecnologia*”, in *Il suono in cui viviamo: saggi sulla popular music*, pp. 278-9. Milão: Il Saggiatore, 2008.
- GOMES, Bruno. *Adoniran: um sambista diferente*. Rio de Janeiro: Martins Fontes/FUNARTE, Instituto Nacional de Música, Divisão de Música Popular, 1987.
- HOBSBAWM, Eric. *História Social do Jazz*. São Paulo: Editora Paz e Terra, 2009.
- KRAUSCHE, Valter. *Adoniran Barbosa: pelas ruas da cidade*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1985.
- LOPES, Ivan Carlos; HERNANDES, Nilton (org). *Semiótica: objetos e práticas*. São Paulo: Editora Contexto, 2005.
- MORAES, José Geraldo Vinci. *Metrópole em sinfonia: história, cultura e música popular na São Paulo dos anos 30*. São Paulo: Estação Liberdade, 2000.
- MOURA, Flávio; NIGRI, André. *Adoniran, se o senhor não tá lembrado*. São Paulo: Boitempo Editorial, 2002.

MUGNAINI, Ayrton Jr. **Adoniran: Da licença de contar...** São Paulo: Editora 34, 2002.

MUKUNA, Kazadi Wa. **Contribuição Bantu na Música Popular Brasileira.** Rio de Janeiro: Global, 1979.

_____. **Contribuição Bantu na Música Popular Brasileira: perspectivas etnomusicológicas.** São Paulo: Terceira Margem, 2000.

NAPOLITANO, Marcos. **História e música - história cultural da música popular.** Belo Horizonte: Editora Autêntica, 2002.

_____. **A síncope das idéias. A questão da tradição na música popular brasileira.** São Paulo. Fundação Perseu Abramo, 2007.

PITRE-VÁSQUEZ, Edwin Ricardo. **Veredas Sonoras da Cúmbia Panamenha: Estilos e mudanças de paradigma.** São Paulo, 2008, Teses e dissertações USP.

SANDRONI, Carlos. **Feitiço decente: transformações do samba entre 1917-1933.** Rio de Janeiro : Jorge Zahar, Editora UFRJ, 2001. 217p.

TATIT, Luiz. **A canção, eficácia e encanto.** 1a ed. São Paulo: Atual Ed., 1986.

_____. **Musicando a semiótica : ensaios.** São Paulo: Annablume, 1998.

_____. **O cancionista:** composição de canções no Brasil. São Paulo: EDUSP, 1996.

_____. **O século da canção.** 2. ed. Cotia: Ateliê, 2008.

TINHORÃO, José Ramos. **Cultura Popular. Temas e questões.** São Paulo: Editora 34, 2001.

_____. **História social da música popular brasileira.** Petrópolis: Editora Vozes, 1972

VIANNA, Hermano. **O mistério do samba.** Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1995.

OUTRAS LEITURAS

DREYFUS, Dominique e outros. **Raízes musicais do Brasil,** p. 25-39. Rio de Janeiro: SESC, 2005.

ELIAS, Norbert. **Mozart, sociologia de um gênio.** Rio de Janeiro: Editora Jorge Zahar, 1995.

MACHADO, António Alcântara. ***Brás, Bexiga e Barra Funda & Laranja-da-China***. Rio de Janeiro: Artium, 1996.

WISNIK, José Miguel. ***Algumas questões de música e política no Brasil***. in BOSI, Alfredo. ***Cultura Brasileira***. São Paulo: Editora Ática, 2006. pp.114-123.

ARTIGOS

BRIGHT, Williams. "Language and Music: Areas for Cooperation." *Ethnomusicology* VII, I(1963): 23-32.

CARETTA, Álvaro Antônio. ***A canção e a cidade: um estudo discursivo sobre a metropolização da cidade de São Paulo na canção popular brasileira da primeira metade do século XX***. Disponível em:
http://www.epedusp.org/livro_eped_I/01.pdf
 Data de acesso: 11.08.2010

KUBIK, G. ***The Emics of African Musical Rhythm. Cross Rhythms Occasional Papers in African Folklore/Music***. Indiana University, Bloomington. v. 2. p. 26-66, 1985.

MAIA, Maria Regina. ***O rádio paulistano como elemento constitutivo das práticas culturais***. Disponível em
<http://galaxy.intercom.org.br:8180/dspace/bitstream/1904/18416/1/R1455-1.pdf>
 Data de acesso: 11.08.2010

MATOS, Maria I. Santos. ***A cidade que mais cresce no mundo- São Paulo território de Adoniran Barbosa***. Disponível em <http://www.scielo.br/pdf/spp/v15n3/a08v15n3.pdf>
 Data de acesso: 22.05.2009.

MUKUNA, Kazadi wa. "Creative Practice in African Music: New Perspectives in the Scrutiny of Africanisms in Diaspora". *Black Music Research Journal*, vol. 17, no. 2 (Fall 1997): 239-250.
 _____. ***Sobre a busca da verdade em Etnomusicologia, um ponto de vista..*** In *Revista da USP*, nº 77, ano, pp.12-23, ano 2008.

NAPOLITANO, Marcos e WASSERMAN, Maria Clara. ***Desde que o samba é samba: a questão das origens no debate historiográfico sobre a música popular brasileira***. Disponível em
http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S010201882000000100007&lng=en&nrm=iso&tlng=pt
 Data de acesso: 23.05.2009.

NATTIEZ, J.J. ***Etnomusicologia e significações musicais***. Per musi, Revista Acadêmica de Música, Belo Horizonte, nº 10, p. 5-30, jul-dez 2004.

PIEDADE, Acácio. **“Música popular, expressão e sentido: comentários sobre as tópicas na análise da música brasileira”**, *Artigo não publicado*. Disponível em http://www.ceart.udesc.br/revista_dapesquisa/volume1/numero2/musica/musica_popular.pdf

PINTO, Thiago de Oliveira. ***As cores do som: estruturas sonoras e concepção estética na música afro-brasileira***. In *Africa*. Revista do centro de estudos africanos. USP, São Paulo 22-23: 87-109. ano 2000.

_____. ***Som e Música: Questões de uma antropologia sonora***. Revista de Antropologia, São Paulo, vol. 44, no 1, 2001.

QUEIROZ, M. I. P. 1987. **“Relatos orais: do ‘indizível’ ao ‘dizível’”**. In *Ciência e Cultura* 39(3): 272-286

TAGG, Philip. **Analisando a Música Popular**. *Em Pauta*, v. 14, n. 23 (2003).

ANEXOS

ANEXO 1

Discografia de Adoniran Barbosa

Fonte: Mugnaini Jr, 2002. pp.202-214

Tipo	Gravadora Nº registro	Músicas	Gênero	Compositor	Lançamento
78 rpm	Columbia 8171	-Rumba Negra -Agora Pode Chorar	-Rumba -Samba	-Armando Orefichel/ Leo Blanc -Adoniran Barbosa/ José Nicolini	fevereiro de 1936
78 rpm	Columbia 8183	-Se Meu Balão Não Se Queimar -Tristeza De são João	-Marcha -Samba	-Adoniran Barbosa/ José Nicolini -Erastóstenes Frazão	março de 1936
78 rpm	Columbia 8286	-Você tem Um jeitinho -Não Me Deu Satisfações		-Adoniran Barbosa -Adoniran Barbosa/ José Nicolini	1937
78 rpm	Continental 16468	-Os Mimoso Colibri -Saudade Da Maloca	-Marcha-rancho -Samba	-Hervê Cordovil/ Oswaldo Molles -Adoniran Barbosa	dezembro de 1951
78 rpm	Continental 17173	-Saudosa Maloca -Samba do Arnesto	-Samba -Samba	-Adoniran Barbosa -Adoniran Barbosa/ Alocin	outubro de 1955
78 rpm	Todamérica TA 5850	-Óia a Polícia -No Morro do Piolho	-Xote -Samba	Peteleco/ Arlindo Pinto -Peteleco/ Jacob de Britto/ Carlos da Silva	1958
78 rpm	RGE 10081	-Doto Vardemá -Pra Que Chorar	-Marcha -Samba	-Adoniran Barbosa/ Geraldo Blota/ Raguinho -Peteleco	janeiro de 1958
78 rpm	RGE 10093	-Pafunça -Nóis Não Usa Bleque Tais	-Samba -Samba	-Adoniran Barbosa/ Oswaldo Molles -Peteleco/ Tião	maio de 1958
78 rpm	CEME/ Premier CM-7778	-Aqui Gerada! -Juro, Amor!	-Marcha -Samba	-Adoniran Barbosa/ Ivan Moreno/ Joca -Adoniran Barbosa/ Ivan Moreno/ Joca	1959

Tipo	Gravadora Nº registro	Músicas	Gênero	Compositor	Lançamento
78 rpm	CEME/ Premier PM-151	-Tiro ao Álvaro -Chora na Rampa	-Samba -Samba	-Adoniran Barbosa/ Oswaldo Molles -Adoniran Barbosa/ Oswaldo Molles	julho de 1960
78 rpm	Havana 005	-Tustão de Amendoin -Agora Vai	-Marcha -Samba	-Arquimedes Messina -Adoniran Barbosa	1960
78 rpm	Momo/ Fermata MO-18	-Onde Vai Leão -Eu Gosto Dela	-Marcha	-Peteleco -Américo de Campos/ Jorge Costa	1963
COMPACTO SIMPLES	Momo/ fermata MO-31	-Segura Essa Mulher -Segura o Apito	-Marcha -Marcha	-Jucata/ A. Lopes -Adoniran Barbosa/ Oswaldo Molles	1962
COMPACTO SIMPLES	RGE CS-70213	-PLac-Tic-Plac -Já Fui uma Brasa	-Samba -Samba	-Peteleco Waldemar Camargo -Adoniran Barbosa/ Oswaldo Molles	julho de 1966
COMPACTO SIMPLES	RGE 3011036	-Nóis Viêmos Aqui Pra Quê? -Acende o Candieiro	-Marcha -Samba	-Adoniran Barbosa -Adoniran Barbosa	agosto de 1972
COMPACTO SIMPLES	Fermata CS-016	-Senta, Senta -Todas São Boas	-Marcha -Marcha	-Adoniran Barbosa/ Cachimbinho/ Pingüim -Cachimbinho/ Wilma Camargo/ Waldyr Cardoso	1972
COMPACTO SIMPLES	EMI-Odeon SPD-568	-Saudosa Maloca -Iracema	-Samba -Samba	-Adoniran Barbosa -Adoniran Barbosa	agosto de 1974
COMPACTO SIMPLES	EMI-Odeon S7B-874	-Envelhecer é uma Arte -Nêgo Serafim	-Samba -Samba	-Adoniran Barbosa -Adoniran Barbosa	maio de 1976

Tipo	Gravadora Nº registro	Músicas	Gênero	Compositor	Lançamento
COMPACTO SIMPLES	Continental 1-01-101-290	-Praça da Sé -Um Samba no Bixiga	-Samba -Samba	-Adoniran Barbosa -Adoniran Barbosa	abril de 1978
COMPACTO SIMPLES	EMI SPD-822	-Tiro ao Álvaro	-Samba	-Adoniran Barbosa/ Oswaldo Molles	1980
COMPACTO DUPLO	RGE CD-80220	LADO 1: -Tocar na Banda -Já tenho a Solução LADO 2: -Agüenta a Mão, João -Jabá Sintético	-Maxixe -Samba -Samba -Samba	-Adoniran Barbosa -Adoniran Barbosa -Adoniran Barbosa/ Hervê Cordovil Adoniran Barbosa/ Marcos César	1965
LP	EMI-Odeon SMOFB-3839	LADO1: -Abrigo de Vagabundos -Bom Dia, Tristeza -As Mariposas -Saudosa Maloca -Iracema Já Fui uma Brasa LADO2: -Trem das Onze -Prova de Carinho -Acende o Candieiro -Apaga o Fogo, Mané -Véspera de Natal	-Samba	-Adoniran Barbosa -Adoniran Barbosa/ Vinícius de Moraes -Adoniran Barbosa -Adoniran Barbosa -Adoniran Barbosa Adoniran Barbosa/ Marcos César -Adoniran Barbosa Adoniran Barbosa/ Hervê Cordovil -Adoniran Barbosa -Adoniran Barbosa -Adoniran Barbosa	agosto de 1974

		-Deus te Abençoe		-Peteleco	
Tipo	Gravadora Nº registro	Músicas	Gênero	Compositor	Lançamento
LP / CD	LP: EMI-Odeon SMOFB-3877 CD: EMI 364-789726-2	LADO1: -No Morro da Casa Verde -Vide Verso Meu Endereço -Tocar na Banda -Malvina -Não Quero Entrar -Samba Italiano LADO 2: -Triste Margarida -Mulher, Patrão E Cachaça -Pafunça -Samba do Arnesto -Conselho de Mulher (Pogrêssio) -Joga a Chave	-Samba	-Adoniran Barbosa -Adoniran Barbosa -Adoniran Barbosa -Adoniran Barbosa -Adoniran Barbosa -Adoniran Barbosa -Adoniran Barbosa/ Oswaldo Molles -Adoniran Barbosa/ Oswaldo Molles -Adoniran Barbosa/ Alocin -Adoniran Barbosa/ Oswaldo Molles/ João B. dos Santos -Adoniran Barbosa/ Oswaldo França	julho de 1975 agosto de 1993
		LADO 1: -Fica Mais um Pouco Amor -Tiro ao Álvaro -Bom Dia, Tristeza -O Casamento de		-Adoniran Barbosa Adoniran Barbosa/ Oswaldo molles -Adoniran barbosa/ Vinícius de Moraes -Adoniran Barbosa/	

LP / CD		<p>Moacir</p> <p>-Viaduto Santa Ifigênia</p> <p>-Agüenta a Mão, João</p> <p>-Acende o Candieiro</p> <p>LADO 2:</p> <p>-Apaga o Fogo, Mané</p> <p>-Prova de Carinho</p> <p>-Vila Esperança</p> <p>-Iracema</p> <p>-No Morro do Piolho</p> <p>-Despejo na Favela</p> <p>-Torresmo à Milanesa</p>	-Samba	<p>Oswaldo Molles</p> <p>-Adoniran Barbosa/ Alocin</p> <p>-Adoniran Barbosa/ Hervê Cordovil</p> <p>-Adoniran Barbosa</p> <p>-Adoniran Barbosa</p> <p>-Adoniran Barbosa/ Hervê Cordovil</p> <p>-Adoniran Barbosa/ Marcos César</p> <p>-Adoniran Barbosa</p> <p>-Peteleco/ Jacob de Brito/ Carlos Silva</p> <p>-Adoniran Barbosa</p> <p>-Adoniran Barbosa/ Carlinhos Vergueiro</p>	<p>agosto de 1980</p> <p>agosto de 1993</p>
	<p>LP: Eldorado 86840437</p> <p>CD: Eldorado 584050</p>	<p>LADO 1:</p> <p>-Saudosa Maloca</p> <p>-Luz da Light</p> <p>-Prova de Carinho</p> <p>-As Mariposas</p> <p>-Um Samba no Bexiga</p>		<p>-Adoniran Barbosa</p> <p>Adoniran Barbosa</p> <p>-Adoniran Brabosa/ Hervê Cordovil</p> <p>-Adoniran Barbosa</p> <p>-Adoniran Barbosa</p>	<p>J</p> <p>junho de 1984</p> <p>1993</p>

<p>LP/ CD</p> <p>Participação de Adoniran Barbosa no programa <i>O Fino da Bossa</i>, apresentado por Elis Regina</p>		<p>-Bom dia Tristeza</p> <p>-Trem das Onze</p> <p>LADO 2:</p> <p>-TV Cultura de São Paulo, Fala de Adoniran Barbosa</p> <p>-Filosofia</p> <p>Fala de Adoniran Barbosa</p> <p>-Samba Italiano</p> <p>Fala de Adoniran Barbosa</p> <p>-Iracema</p> <p>Fala de Adoniran Barbosa</p> <p>-Rua dos Gusmões</p> <p>Fala de Adoniran Barbosa</p> <p>Já fui um Brasa</p> <p>Fala de Adoniran Barbosa</p> <p>-Não Quero Entrar</p> <p>Fala de Adoniran Barbosa</p> <p>-Gente Curiosa</p> <p>Fala de Adoniran Barbosa</p>	<p>-Samba</p>	<p>-Adoniran Barbosa/ Vinicius de Moraes</p> <p>-Adoniran Barbosa</p> <p>-Noel Rosa</p> <p>-Adoniran Barbosa</p> <p>-Adoniran Barbosa</p> <p>-Adoniran Barbosa</p> <p>-Adoniran Barbosa</p> <p>-Adoniran Barbosa/ Marcos César</p> <p>-Adoniran Barbosa</p>	<p>junho de 1984</p> <p>1993</p>
---	--	--	---------------	---	----------------------------------

		-Viaduto Santa Efigênia Fala de Adoniran Barbosa -Véspera de Natal Fala de Adoniran Barbosa -Armistício -Minha Nega Fala de Adoniran Barbosa -Só Tenho a Ti Fala de Mathilde, esposa De Adoniran -Prova de Carinho Fala de Adoniran Barbosa		-Adoniran Barbosa -Adoniran Barbosa/ Alocin -Adoniran Barbosa -Adoniran Barbosa/ Eduardo Gudin -Adoniran Barbosa/ Carlinhos Vergueiros -Adoniran Barbosa/ Hilda Hilst -Adoniran Barbosa/ Hervê Cordovil	
LP/ CD	LP: RGE 3206121 CD: RGE	LADO 1: - Trem da Onze -Já Fui Uma Brasa -As Mariposas -Um Samba No Bexiga		-Adoniran Barbosa -Adoniran Barbosa/ Marcos César -Adoniran Barbosa Adoniran Barbosa	março de 1991 1994

Ao Vivo		-Samba Italiano -Bom Dia, Tristeza -Apaga o fogo, Mané LADO 2: -Samba do Arnesto -Despejo da Favela -Uma Simples Margarida -Viaduto Santa Efigênia -Iracema -Rua dos Gusmões	- Samba	Adoniran Barbosa Adoniran Barbosa/ Vinicius de Moraes -Adoniran Barbosa -Adoniran Barbosa/ Alocin -Adoniran Barbosa -Adoniran Barbosa -Adoniran Barbosa/ Alocin -Adoniran Barbosa Adoniran Barbosa	
CD Produção do Programa <i>Ensaio</i>	TV Cultura	- Saudosa maloca -Filosofia -Dona Boa -Asa Negra -Malvina -Joga a Chave -Por Onde Andará Maria? -Mãe eu Juro! -Samba do Arnesto	-Adoniran Barbosa -Noel Rosa -Adoniran Barbosa -Adoniran Barbosa/ Hélio Sindô -Adoniran Barbosa -Adoniran Barbosa/ Oswaldo França -Adoniran Barbosa/ Raguinho -Adoniran Barbosa/ Noite Ilustrada -Adoniran Barbosa/ Alocin		

Da TV Cultura. Durante a entrevista são cantadas as músicas listadas ao lado.		-Conselho de Mulher	-Adoniran Barbosa/ Oswaldo Molles/ João B. dos Santos		Gravado em 29 de novembro de 1972
		-As Mariposas	-Adoniran Barbosa		
		-Um Samba no Bexiga	-Adoniran Barbosa		
		-Abrigo de Vagabundo	-Adoniran Barbosa		
		-Prova de Carinho	-Adoniran Barbosa/ Hervê Cordovil		
		-Vila Esperança	-Adoniran Barbosa/ Marcos César		
		-Mulher, Cachaça E Patrão	-Adoniran Barbosa/ Oswaldo Molles		
		-Despejo na Favela	-Adoniran Barbosa		
		-Acende o Candieiro	-Adoniran Barbosa		
		-Dondoca	-Adoniran Barbosa/ Hervê Cordovil		
		-Senta, Senta	-Adoniran Barbosa/ Cachimbinho/ Pingüim		
		-Seu Condutor	-Alvarenga e Ranchi		
		-Trem das Onze	-Adoniran Barbosa		

Fonte: (MUGNAINI JR, 2002, pp. 202-214)

ANEXO 2**Participação em filmes**

FILMES	GÊNERO	DIRETOR
<i>Pif-Paf</i> (1945)	Comédia Musical Carnavalesca	Direção: Luís de Barros e Ademar Gonzaga
<i>Caidos do Céu</i> (1946)	Comédia Musical Carnavalesca	Direção: Luís de Barros
<i>A Vida é uma Gargalhada</i> (1950)	Comédia	Direção: Mário Santos
<i>Nadando em Dinheiro</i> (1952)	Comédia	Direção: Abílio Pereira de Almeida
<i>O Cangaceiro</i> (1953)	Drama	Direção: Lima Barreto
<i>Candinho</i> (1954)	Comédia	Direção: Abílio Pereira de Almeida
<i>Os Três Cangaceiros</i> (1954)		Direção: Victor Lima
<i>Esquina da Ilusão</i> (1954)		Direção: Ruggero Jacobi
<i>A Carrocinha</i> (1955)		Direção: Agostinho Marques Pereira
<i>Os Três Garimpeiros</i> (1955)	Melodrama Rural	Direção: Gianni Pons
<i>Mulher de verdade</i> (1955)	Drama	Direção: Alberto Cavalcanti
<i>Carnaval em lá Maior</i> (1955)	Comédia Musical	Direção: Ademar Gonzaga
<i>A Pensão da Dona Estela</i> (1956)	Comédia	Direção: Alfredo Palácios e Perene Fekete
<i>A Estrada</i> (1956):	Drama	Direção: Oswaldo Sampaio
<i>Bruma Seca</i> (1961)		Direção: Mário Civelli
<i>A Super Fêmea</i> (1973)		Direção: Aníbal Massaini Neto
<i>Elas São do Baralho</i> (1977)	Drama	Direção: Sílvio de Abreu
<i>Eles não Usam Black-Tie</i> (1981)	Drama	Direção: Leon Hirszman

Fonte: (MUGNAINI JR, 2002, pp.237-240)

ANEXO 3**Participação em telenovelas**

TELENOVELA	DIREÇÃO	TEXTO	DURAÇÃO
<i>Os Quatro Homens Juntos</i> TV Record	Armando Couto	Marcos César e Péricles do Amaral	Duração: Fevereiro a Julho de 1965
<i>Ceará Contra 007</i> TV Record		Marcos César	Duração: Julho a Setembro de 1965
<i>Quem Bate?</i> TV Record			Ano: 1966
<i>Mãos ao Ar</i> TV Record		Marcos César	Ano: 1966
<i>Seu Único Pecado</i> TV Record		Dulce Santucci	Duração: Outubro de 1969
<i>Tilim:</i> TV Tupi	Wanda Kosmo	Dulce Santucci	Duração: 31 de Agosto a 31 de Dezembro de 1970
<i>O Príncipe e o Mendigo</i> TV Tupi	Dionísio Azevedo	Marcos Rey, baseado no Romance Homônimo de Mark Twain	Duração: 4 de Janeiro a 9 de Abril de 1972
<i>Mulheres de Areia</i> TV Tupi	Edison Braga	Ivani Ribeiro	Duração: 26 de Março de 1973 a 5 Fevereiro de 1974
<i>Os Inocentes</i> TV Tupi	Edison Braga	Ivani Ribeiro	Duração: 5 de Fevereiro a 7 de Setembro de 1974
<i>Ovelha Negra</i> TV Tupi	Henrique Martins	Walter Negrão e Chico de Assis	Duração: Julho a Setembro de 1975
<i>Xeque-Mate</i> TV Tupi	David Grimberg	Walter Negrão e Chico de Assis	Duração: 29 de Março a 2 de Outubro de 1976

Fonte: (MUGNAINI JR, 2002, pp.240-243)

ANEXO 4

Foto do início da carreira de Adoniran Barbosa, na década de 1930.



Fonte: (MUGNAINI JR, 2002, p. 184)

ANEXO 5

Foto de Adoniran Barbosa (personagem Charutinho) na época do programa

História das Malocas.



ADONIRAN BARBOSA (Charutinho)

Fonte: (MOURA e NIGRI, 2002, p.69)

ANEXO 6

Foto de Adoniran Barbosa na década de 1940.



Fonte: (MUGNAINI JR, 2002, p.28)

ANEXO 7

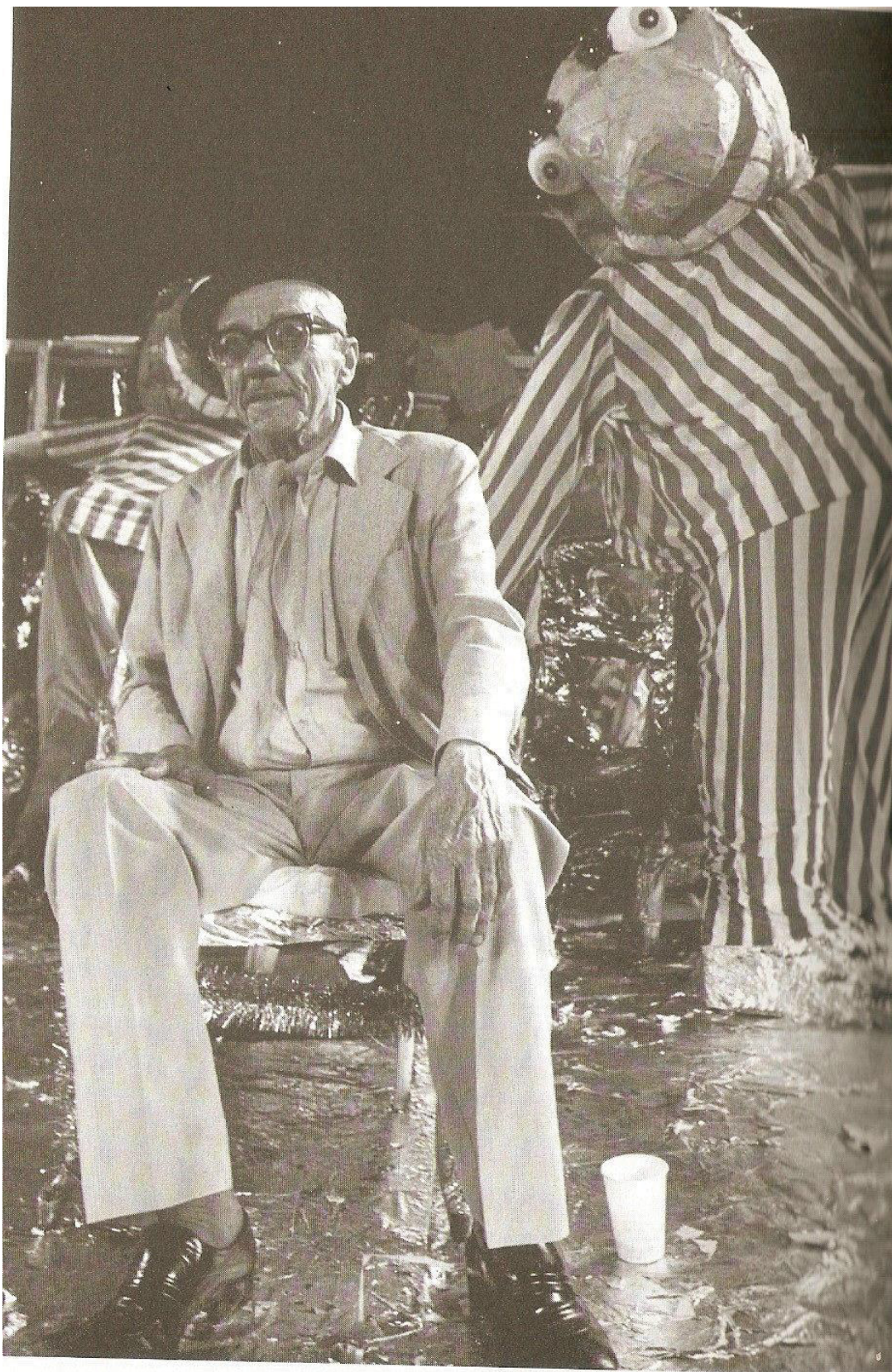
Adoniran Barbosa na década de 1970



Fonte: (MUGANINI JR,2002, p.200)

ANEXO 8

Foto da homenagem feita pela escola de samba Eldorado do Brás com o samba enredo “Adoniran, Poeta do Povo”, no ano de 1982.



Fonte: (MUGNAINI JR , 2002, p.170)

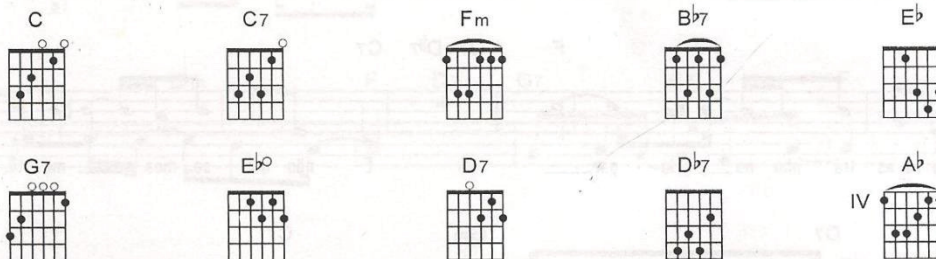
ANEXO 9

Partituras e diagramas da canção analisada Viaduto Santa Efigênia

A fim de proporcionar uma visualização completa da disposição entre melodia e letra na canção *Viaduto Santa Efigênia*, os respectivos diagramas analíticos referentes à transcrição da partitura serão apresentados em sequência e sem as marcações anteriormente realizadas no corpo do texto. Para cada diagrama apresenta-se antes o trecho de transcrição correspondente na partitura.

Viaduto Santa Efigênia

Adoniran Barbosa
Alocin



Cm C7 Fm Bb7 Eb G7
Venha ver, venha ver Eugênia
Cm Fm G7 Cm
Como ficou bonito, o Viaduto Santa Efigênia
Fm Cm
Foi aqui que você nasceu
Fm Cm C7
Foi aqui que você cresceu
Fm Eb Cm Fm D7 G7
Foi aqui que você conheceu, o seu primeiro amor
Fm Cm
Eu me lembro que uma vez você me disse
Fm Db7 C7
Que no dia em que demolissem o viaduto
Fm Cm
De tristeza você usava luto
Ab G7 C7
Apanhava sua mudança e ia embora pro interior

REFRÃO

Fm Bb7 Eb G7 Cm G7
Quero ficar ausente, o que os olhos não vêem,
Cm
o coração não sente
Fm Bb7 Eb G7 Cm G7
Quero ficar ausente, o que os olhos não vêem,
Cm
o coração não sente

repetir fade out

Viaduto Santa Efigênia



Copyright ©1.979 by SERESTA EDIÇÕES MUSICAIS LTDA - 100%
Todos os direitos autorais reservados para todos os países.
All Rights Reserved. International Copyright Secured.

G7 Cm Fm
 to San - ta E - fi - gê - nia Foi a - qui
 Cm Fm
 que vo - câ nas - ceu Foi a - qui que vo - câ cres - ceu
 Cm C7 Fm Eb
 Foi a - qui que vo - câ co - nhe - ceu
 Cm Fm D7 G7
 o seu pri - mei - ro a - mor Eu me lem -
 Fm Cm
 bro que u - ma vez vo - câ me dis - se Que no di - a em que de - mo -
 Fm Db7 C7
 lis - sem o vi - a - du to De tris - te
 Fm Cm
 za vo - câ u - sa - va lu - to A pa -
 Ab G7 C7
 nha - va sua mu - dan - ça e i - a em - bo - ra pro in - te - rior

Viaduto Santa Efigênia

The musical score is written on two staves in a key with two flats (B-flat and E-flat). The first staff contains the melody for the first line of the song, with lyrics 'Que - ro fi - car au - sen - te, o que os o - lhos não vêm, -'. Above the staff, the chords Fm, Bb7, Eb, G7, and Cm are indicated. The second staff contains the melody for the second line, with lyrics 'o co - ra - ção não sen - te'. Above this staff, the chords G7 and Cm are indicated. To the right of the second staff, the instruction 'repetir várias vezes em fade out' is written.

Que - ro fi - car au - sen - te, o que os o - lhos não vêm, -

o co - ra - ção não sen - te

*repetir várias vezes
em fade out*

Chords: Cm C7 Fm B \flat 7 E \flat G7

Lyrics: Ve - nha ver, ve - nha ver Eu - gê - nia Co - mo fi - cou bo - ni - to, o Vi - a - du - to San - ta E - fi - gê - nia

Figura 19 - Trecho da partitura correspondente ao diagrama 1

1

Mib	Co
Ré	
Réb	
Dó	Mo
Si	
Sib	Ver
Lá	
Láb	Ve Eugê
Sol	nha nha nia Fi du San
Solb	
Fá	Ver ni a ta E
Mi	
Mib	cou vi fi
Ré	to o to ge
Réb	
Dó	bo nia
Si	
Sib	
Lá	
Láb	
Sol	Ve

Figura 20 - Diagrama analítico 1

que vo - cê nas - ceu Fm
Foi a - qui

que vo - cê cres - ceu
Fm

Foi a - qui C7 Fm Eb
que vo - cê co - nhe - ceu,

o seu pri - mei D7 G7
ro - a - mor

Figura 21- Trecho da partitura correspondente ao diagrama 2

Mib	
Ré	mei
Réb	
Dó	O seu pri ro a
Si	mor
Sib	
Lá	
Láb	qui cê cê
Sol	a nasceu cresceu ceu
Solb	cê conhece
Fá	Foi qui qui que vo
Mi	
Mib	A
Ré	que vo Foi que vo
Réb	
Dó	Foi a
Si	
Sib	
Lá	
Láb	
Sol	

Figura 22 - Diagrama analítico 2

Eu me lem -

bro que u - ma vez vo - cê me dis - se Que no di - a em que de - mo -

lis - sem o vi - a - du to

Figura 23 - Trecho da partitura correspondente ao diagrama 3

Mib	
Ré	
Réb	
Dó	
Si	
Sib	
Lá	
Láb	lembro
Sol	me
Solb	
Fá	Eu
Mi	
Mib	
Ré	vez vo
Réb	
Dó	dia em
Si	
Sib	
Lá	
Láb	
Sol	

Figura 24 - Diagrama analítico 3

De tris - te

za vo - cê u - sa - va lu - to A pa -

nha - va sua mu - dan - ça e i - a em - bo - ra pro in - te - rior

Figura 25 - - Trecho da partitura correspondente ao diagrama 4

Mib	
Rê	
Rêb	
Dó	
Si	
Sib	
Lá	
Láb	te usava lu
Sol	tris to rior
Solb	
Fá	de za bora te
Mi	
Mib	dança e ia em pro in
Rê	você
Rêb	
Dó	apanhava sua mu
Si	
Sib	
Lá	
Láb	
Sol	

Figura 26 - Diagrama analítico 4

Viaduto Santa Efigênia

The musical score is written on two staves in G minor (three flats). The first staff contains the melody for the first line of the song, with lyrics 'Que - ro fi - car au - sen - te, o que os o - lhos não vêm,-'. Above the staff are the chords Fm, Bb7, Eb, G7, and Cm. The second staff contains the melody for the second line, with lyrics 'o co - ra - ção não sen - te'. Above this staff are the chords G7 and Cm. The music is in a 4/4 time signature.

Figura 28 - Trecho da partitura correspondente ao diagrama 5

Mib	
Ré	
Réb	
Dó	
Si	
Sib	car
Lá	
Láb	fi ause
Sol	ro te vêm
Solb	
Fá	Que ção
Mi	
Mib	o ra não
Ré	que os lhos o co sen
Réb	
Dó	o não te
Si	
Sib	
Lá	
Láb	
Sol	

Figura 29 - Diagrama analítico 5